STORIA
DELLA
PITTURA ITALIANA

VOLUME PRIMO

STORIA
DELLA
PITTURA ITALIANA
ESPOSTA
COI MONUMENTI

DA

GIOVANNI ROSINI

EPOCA PRIMA

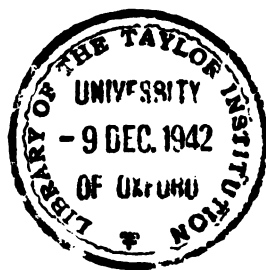
DA

GIUNTA A MASACCIO

TOMO I.

PISA

PRESSO NICCOLÒ CAPURRO

MDCCCXXXIX.

L' AUTORE
AI LETTORI

Omai giunto a quella età, nella quale conviene che le vaghe fantasie cedano il luogo a trattazioni più gravi; non credo dover maggiormente ritardare la pubblicazione di un'opera; che, concepita da molti anni, è stata da quel tempo in poi l' oggetto continuo delle mie meditazioni e ricerche.

Trovandomi coll' egregio Conte Leopoldo Cicognara in Parigi, dove portato aveva il primo Volume della sua Storia, immaginai che un gran servigio renderebbe agli studiosi delle Arti Belle colui, che col metodo medesimo, col quale trattato egli avea quella della Scultura, prendesse a scrivere la Storia della Pittura Italiana.

Erano in quel tempo colà riunite le tele maravigliose dei più grandi Artefici nostri, da Filippo Lippi al Batoni; sicchè mi stavano sotto gli occhi nel pubblico Museo schierati come in bell'ordine i materiali pel mio lavoro.

Presentavano essi chiaramente distinte le Tre grandi Epoche dell'Italiana Pittura, dal secolo XV al XVIII: se non che facile appariva la necessità d' aggiungervene una anteriore: Epoca infinitamente più straordinaria pei progressi dell' umano ingegno; poichè nessuno vorrà credo impugnare

che maggiore distanza sia dalle rozze pitture dei Greci alle Storie di Masaccio, che da queste alle Stanze di Raffaello.

Forse opporre si vorrà che, per quanto più breve, assai più malagevole a percorrersi appariva quell' ultimo spazio; infinite essendo le prove che rari son quegl'ingegni, i quali saliti al primo grado dell'eccellenza, giungano all' ultimo della perfezione: ma, qualunque sia il giudizio, che su ciò voglia recarsi; non sarà mai meno vero, che dal risorgimento della Pittura Italiana sino alle opere di Masaccio, non apparisca un lasso di oltre due secoli, ne' quali grandissimo fu lo zelo, ed unanimi gli sforzi, onde giungere ad ottenere per mezzo dei colori una retta rappresentanza della bella natura.

Così essendo, il mio lavoro dividevasi in quattro Epoche differenti, le quali rappresentavano l'Origine, i Progressi, la Decadenza, e il Risorgimento della Pittura Italiana.

La Prima dal suo nascere a Masaccio:

La Seconda da Filippo Lippi a Raffaello:

La Terza da Giulio Romano al Baroccio:

La Quarta dai Caracci fino all'Appiani.

Il mio primo pensiero fu tosto di rivolgere tutte le mie cure alla conoscenza delle varie Scuole d'Italia; di studiarne la storia; d' indagare le doti di ogni Pittore: non trascurando nelle qualità dell'artefice il carattere dell'uomo: il quale, che che voglia dirsene, ha maggior peso di quel che si pensa nell'opere dell'arte. Non è questo il luogo di farne la dimostrazione: ma errerebbe

grandemente colui che negasse di vedere a traverso i loro dipinti, per tacer di tanti altri, la dolcezza di Raffaello e dell'Angelico, la nobiltà di Leonardo, la fierezza di Michelangelo, la stravaganza del Caravaggio.

Intendeva io di riunire e presentare in un sol quadro come, dopo i rozzi Greci maestri, sorgeva la Pittura Italiana; quali erano i suoi primi passi; come si propagava, come ingrandiva, come bella facevasi e maravigliosa; come decadeva, come risorgeva, come grande ricompariva: di presentarla in tutta la sua luce; in mezzo all'immensa varietà degli umori, dei caratteri, dei vizj, delle virtù di tanti Artefici: e di accompagnare alle notizie di quelli, che hanno maggiormente contribuito a segnarne l'epoche gloriose, l'intaglio di una o più delle loro pitture. Così per ogni cagione la mia opera convenientèmente s'intitolava: STORIA DELLA PITTURA ITALIANA ESPOSTA COI MONUMENTI.

Nè da ciò fare distoglievami la stima vera e non piccola, che io sento per la ragionata e diligente Storia dell'Italiana Pittura del Lanzi: anzi dirò ingenuamente, che senza l'ajuto di quella, forse ardito non avrei d'imprendere un tanto carico: ma ciascuno facilmente comprende la differenza tra il fine di quel valente Scrittore ed il mio.

Sicuro, che chiunque in tali studj è versato m'intende; non fo maggiori parole; ma passo a designare come ho concepito il piano materiale della presente opera.

Sarà essa preceduta da una Introduzione, ove

s'esporranno le vicende dell'Italiana Pittura per cinque e più secoli. Succederanno due Volumi, che dalla sua origine condurranno la Storia sino alla morte di Masaccio, e conterranno interamente la PRIMA EPOCA, illustrata da quaranta grandi Tavole in rame, del genere di quella, che accompagna questo Prospetto, tratta da un quadretto attribuito a Pier della Francesca (1).

Ciascuno può di per sè considerare questa esser la parte più difficile, non che la più importante del mio lavoro. Sarà in essa da mostrarsi qual fosse veramente la culla dell'Arti Italiane; quali ajuti la Pittura ricevesse dalla Scultura: quando ambedue concorrevano ad abbellire i Monumenti religiosi, che in ogni parte allora d'Italia si elevavano.

La SECONDA EPOCA, che principiando da Filippo Lippi giungerà sino a Raffaello, sarà distribuita in due Tomi, e accompagnata da 44 a 48 Tavole.

La TERZA EPOCA da Giulio Romano al Baroccio sarà ugualmente in due Volumi distribuita, e illustrata da 36 a 40 Tavole.

(1) Dopo l'esame delle pitture certe di Pier della Francesca al Borgo San Sepolcro, ho gran dubbio su questa.

Nel Primo Volume, già pubblicato, sono i seguenti Rami:

Angiolo di Giotto, — Nascita di S. Gio. Batista, del B. Angelico — Madonna del Pesce, di Raffaello, — Detta di Lippo Dalmasio, — Miniatura Greca del X secolo, — Pittura Greca a fresco in Pisa, del XIII, — S. Francesco di Giunta, — Due Storiette delle Porte di Monreale, di Bonanno, — S. Elisabetta e la Vergine, attribuita a Pier di Lino, — Pittura sulla Cassa del Beato Egidio, — Vergine attribuita a Gelasio Ferrarese, — Vergine detta delle *Volte* in Perugia del 1297.

Meno le tre prime, le 9 altre pitture erano inedite.

La Quarta ed ultima Epoca dai Caracci all'Appiani, oltre i due Volumi, avrà 32 a 36 Tavole; le quali cominciando dalla chiamata di San Matteo all' apostolato di Lodovico termineranno colla celebre Lunetta che del Pittor Milanese si ammira della Pinacoteca di Brera.

Possano gli animi generosi secondare queste mie intenzioni: e possa io corrispondere ai desiderj di quei savj e discreti, che sanno quanto è arduo il cammino da me preso a percorrere.

Ciò posto, e venendo alle condizioni economiche, l'Opera sarà divisa in 46, o al più 47 Distribuzioni; che 8 di materia, e le rimanenti di stampe.

Tutte le Tavole della Prima Epoca sono già depositate presso i distributori del Presente Prospetto. Chiunque potrà dunque giudicare se sia stato conservato il carattere de' varj Pittori, nelle diverse maniere di essi.

Li otto Volumi, simili per la carta e pei caratteri a questo Prospetto medesimo, non conterranno meno di trecento pagine di materia, e quattro piccole stampe: le Distribuzioni delle stampe grandi ne conterranno quattro per cadauna. Se avvenisse che qualche Volume non giungesse a 300 pagine, vi sarà supplito con un numero maggiore d' intagli.

Per dar campo ai meno facoltosi di acquistare un'opera, che non gioverà solamente allo studio, ma servirà pur anco alla pratica dell'Arte, facendo conoscere le maniere delle moltiplici Scuole

d'Italia; ne sarà fatta la pubblicazione di bimestre in bimestre, cominciando dal Giugno prossimo. Il prezzo tanto dei Volumi che delle Distribuzioni dei Rami è fissato a franchi sei e 50 cent. per cadauna. La spesa totale, in verun caso, non oltrepasserà 300 franchi.

Le commissioni si ricevono dai distributori del presente Prospetto. Le copie in carta distinta si venderanno 9 franchi per Dispensa. Le spese di porto e dazio sono a carico dei compratori.

Pisa, 14 Aprile, 1838.

GIO. ROSINI.

AVVERTIMENTO

30 *Giugno*, 1839.

Tutto è stato esattamente mantenuto. Il I.° *Volume è in luce: ma le spese imprevedute e sempre crescenti pongono l'Autore nella necessità di chiudere l'Associazione alla fine di quest'anno* 1839, *e di aumentarne il prezzo.*

Sono pubblicate le seguenti

DISPENSA PRELIMINARE

A. Prima storia dell' EXULTET Greco della Primaziale Pisana, del Secolo XI, rappresentante i lavori della Campagna.
B. Il Vescovo col Diacono, il Turriferario e gli Accoliti.
L' Annunziazione della B. Vergine: dello stesso EXULTET.
C. Il Tradimento di Giuda. — G. Cristo innanzi Caifasso. — Ambedue queste storie sono tratte da un quadro di S. Marta, citato dal da Morrona.
D. Deposizione del corpo di S. Pietro nell' urna.
Sepoltura de' corpi de' SS. Pietro e Paolo nel cimitero di S. Sebastiano. — Pitture a fresco.
Queste due Storie del 1200 a 1220 sono tolte dall' antichissimo tempio di S. Pietro in Grado.

DISPENSA I.

I. Miniatura Pisana con data certa del 1242.
II. Bassorilievo di Niccola Pisano.
III. Cristo di Giunta Pisano.
IV. Vergine di Guido da Siena del 1221.
Vergine di Cimabue dipinta verso il 1270.

DISPENSA II.

V. Cristo di Scuola Pisana del Secolo XIII.
Il Salvatore con varj Santi, attribuito a Giunta.
VI. Vergine detta del Voto di Siena.
Vergine detta del Bordone, in Siena.
Vergine di Mino Senese, nel Palazzo degli Eccelsi.
VII. Cenacolo di Giotto.
VIII. Coronazione della Vergine di Scuola Giottesca.

DISPENSA III.

IX. Vergine con Santi di Diodato Orlandi.
Gesù avanti a Pilato di Duccio Senese.
X. Pergamena della V. Casa di Misericordia di Pisa, rappresentante i XII fondatori intorno alla divina Triade.
XI. Vergine attribuita a Franco Bolognese.
Vergine di Vitale da Bologna.
Apparizione di Cristo agli Apostoli di Buffalmacco.
XII. Vergine con Santi di Giovanni di Niccola Pisano.

Dispensa IV.

XIII. Le Scienze e le Arti di Taddeo Gaddi.
XIV. Gli Apostoli intorno al corpo della B. Vergine di Giotto.
XV. La Chiesa Militante e Trionfante di Simon Memmi.
XVI. Miniatura celebre di Simon Memmi eseguita pel Virgilio del Petrarca.

Dispensa V.

XVII. Nascita di M. Vergine, di Taddeo Gaddi.
Morte di S. Macario, di Pietro Laurati.
XVIII. Coronazione di M. Vergine, di P. Laurati.
XIX. Giudizio Finale, di Andrea Orgagna.
XX. S. Tommaso, di Francesco Traini.

Dispensa VI.

XXI. Crocifissione, di Pietro Cavallini.
Deposizione, di Puccio Capanna.
XXII. Deposizione, di Ambrogio Lorenzetti.
XXIII. Vergine con Angeli e Santi, di Allegretto Nucci.
Adorazione de' Magi, di Lorenzo Monaco.
XXIV. Matricola dell' Arte del Cambio di Perugia, Miniatura di Matteo di Cambio.

Dispensa VII.

XXV. S. Francesco, che sposa tre sacre Vergini. Incognito.
XXVI. Presentazione al Tempio, di Scuola Senese.
XXVII. Funerali di S. Ranieri, di Antonio Veneziano.
XXVIII. Apparizione di G. Cristo a S. Efeso, di Spinello Aretino. — Fabbricazione dell' Arca, di Pietro da Orvieto.

Mancano per terminare la

PRIMA EPOCA.

Dispensa VIII. Vergine di Taddeo Bartoli. — Diluvio Universale di P. Uccello — Deposizione di Gherardo Starnina — Guarigione di S. Petronilla, di Masolino.

Dispensa IX. Sposalizio della B. Vergine — e Paradiso, del Beato Angelico. — Miracoli di S. Pietro; — e San Pietro e Paolo con Simon Mago davanti a Nerone, di Masaccio.

A SUA MAESTÀ

LUIGI

FILIPPO I.

RE

DE' FRANCESI

SIRE

Le Arti Italiane, già chiamate ed accolte all' ombra ospitale del trono di Francesco I. tornano a dimandar favore a un gran Re, che tante prove ha dato all' Europa di favorirle, d' amarle, e d' intenderle.

Il Museo di Versailles, la Galleria Spagnuola, i principali Monumenti riuniti della Scuola Francese; dove ogn' altra cosa tacesse, parleranno altamente abbastanza, per non farmi temere d' essere smentito dalla posterità.

Con fiducia dunque, o SIRE, *questa mia Storia della Italiana Pittura viene a rendere omaggio al discendente di Francesco I. e spera ottenere dalla M. V. quell' accoglienza, che da Luigi XIV ottennero già le* Vite dei Greci Pittori *descritte da Carlo Dati: del quale prendendo le parole ad imprestito, dirò che facilmente indotto io*

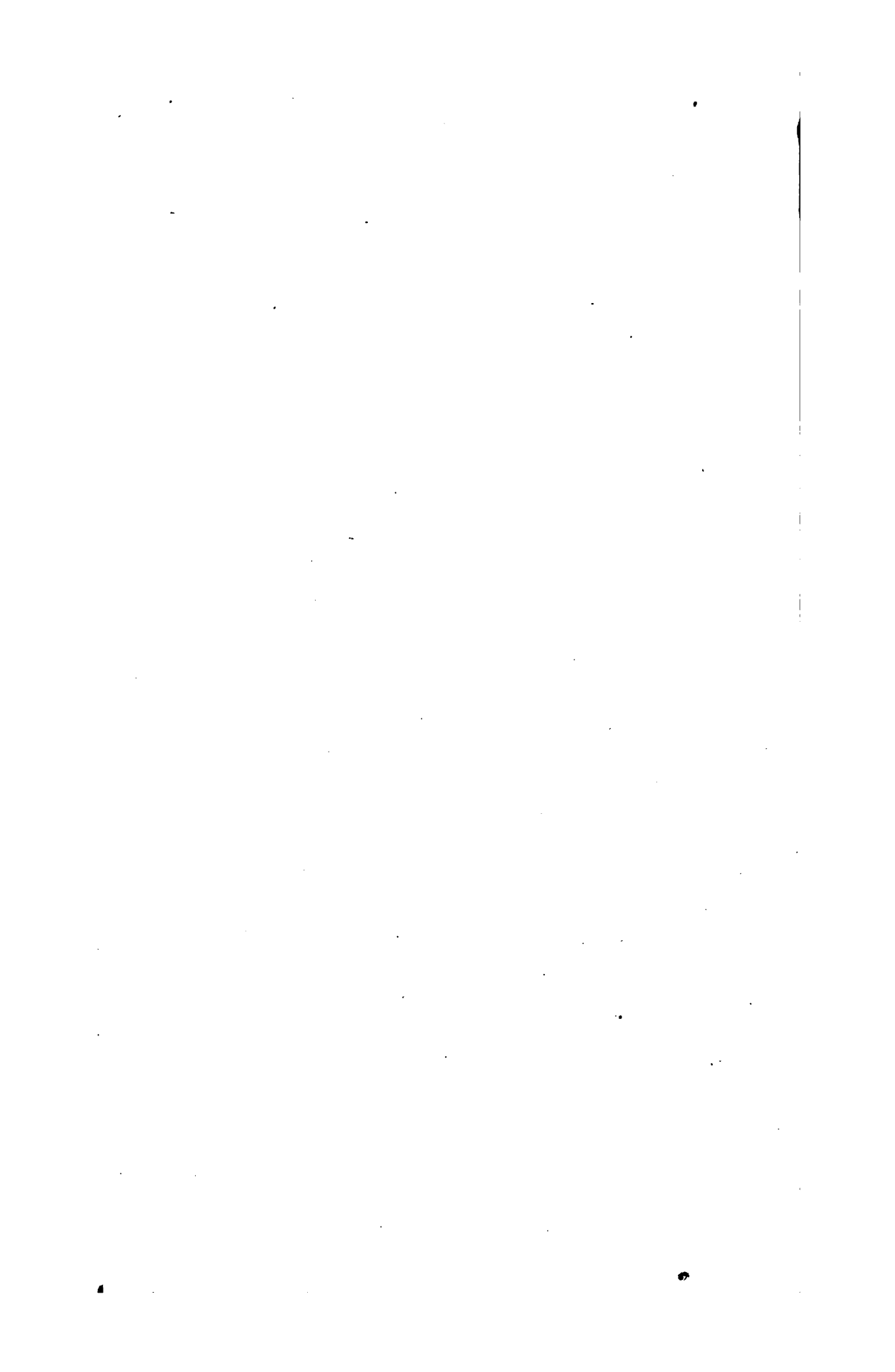
sono a credere che la gentilezza della materia sia per attirare gli sguardi di un RE, *che tanta gentilezza ha nell' animo.*

Nè temo ingannarmi, se in ciò mi confido; nel pensiero che V. M. debbe esser certa, che può mancar l' ingegno del Dati, ma non manca lo zelo, la diligenza, e l' amore per le Belle Arti a chi ha l' alto e invidiabile onore di dirsi

Di V. M.

Pisa, 20 *Aprile* 1839

Umiliss. Devotiss. Obbl. Servo
G. ROSINI.

INTRODUZIONE
ALLA STORIA
DELLA
PITTURA ITALIANA

INTENDIMENTO

DELL' AUTORE

Omai giunto a quella età, nella quale conviene che le vaghe fantasie cedano il luogo a trattazioni più gravi; non credo dover maggiormente ritardare la pubblicazione di un' opera; che, concepita da molti anni, è stata da quel tempo in poi l' oggetto pressochè continuo delle mie meditazioni e ricerche.

Trovandomi coll' egregio Conte Leopoldo Cicognara in Parigi, dove recato aveva il primo Volume della sua Storia, immaginai che gran servigio renderebbe agli studiosi delle Arti Belle colui, che col metodo medesimo, col quale trattato egli avea quella della Scultura, prendesse a scrivere la Storia della Pittura Italiana.

Erano in quel tempo colà riunite le tele maravigliose dei più grandi Artefici nostri, cominciando da Filippo Lippi, e terminando al Batoni; sicchè mi stavano sotto gli occhi nel pubblico Museo schierati come in bell' ordine i materiali pel mio lavoro.

Presentavano essi chiaramente distinte le Tre grandi Epoche dell' Italiana Pittura, dal secolo XV al XVIII: se non che facile appariva la necessità di aggiungerne una anteriore: Epoca infinitamente più straordinaria pei progressi dell' umano ingegno; poichè nessuno vorrà credo impugnare che maggiore distanza sia dalle rozze pitture dei Greci alle Storie di Masaccio; che da queste alle Stanze di Raffaello.

Forse opporre si vorrà che, per quanto più breve, assai più malagevole a percorrersi appariva quell' ultimo spazio; infiniti essendo gli esempi della rarità degl' ingegni, che saliti al primo grado dell' eccellenzà, giungano all' ultimo

della perfezione: ma, qualunque il giudizio sia, che su ciò voglia recarsi; non sarà mai meno vero, che dal risorgimento della Pittura Italiana sino alle opere di Masaccio, non apparisca un lasso di oltre due secoli, ne' quali grandissimo fu lo zelo, ed unanimi gli sforzi, onde giungere ad ottenere per mezzo dei colori una retta rappresentanza della bella natura.

Così essendo, il mio lavoro dividevasi in quattro Epoche differenti, le quali rappresentavano l' Origine, i Progressi, la Decadenza, e il Risorgimento della Pittura Italiana.

La PRIMA *dal suo nascere a Masaccio:*

La SECONDA *da Filippo Lippi a Raffaello:*

La TERZA *da Giulio Romano al Baroccio:*

La QUARTA *dai Caracci fino all' Appiani.*

I viventi sin d' allora, esclusi venivano, come di ragione.

Il mio primo pensiero fu tosto di rivolger tutte le cure alla retta conoscenza delle varie Scuole d'Italia; di studiarne la storia; d'indagare le doti d'ogni Pittore: non trascurando nelle qualità dell'artefice il carattere dell'uomo: il quale, che che voglia dirsene, ha maggior peso di quel che si pensa nell'opere dell'arte. Non è questo il luogo di farne la dimostrazione: ma errerebbe grandemente colui che negasse di vedere a traverso i loro dipinti, per tacer di tanti altri, la dolcezza di Raffaello e dell' Angelico, la nobiltà di Leonardo, la fierezza di Michelangelo, la stravaganza del Caravaggio.

Intendeva io di riunire e di presentare in un sol quadro, secolo per secolo, e non per le Scuole, come dopo i rozzi Greci maestri, sorgeva la Pittura Italiana; quali erano i suoi primi passi; come si propagava, come ingrandiva, come bella facevasi e maravigliosa; come decadeva, come risorgeva, come grande ri-

compariva: di presentarla in tutta la sua luce; in mezzo all' immensa varietà degli umori, dei caratteri, dei vizj, delle virtù di tanti Artefici: e di accompagnare alle notizie di quelli, che hanno maggiormente contribuito a segnarne l'epoche gloriose, l'intaglio di una o più delle loro pitture.

In tal modo sarebbe stata per ogni ragione la mia opera convenientemente intitolata: STORIA DELLA PITTURA ITALIANA ESPOSTA COI MONUMENTI.

Nè da ciò fare distoglievami la stima vera e non piccola, che io sento per la ragionata e diligente Storia dell' Italiana Pittura del Lanzi: anzi dirò ingenuamente, che senza l' ajuto di quella, forse ardito non avrei d' imprendere un tanto carico; ma ciascuno facilmente può riconoscere la differenza che passa tra il fine propostosi da quel valente Scrittore ed il mio.

Sicuro, che chiunque in tali studj è versato m' intende; non fo maggiori pa-

role; ma passo a designare, come ho concepito il piano materiale della presente opera.

Essa è preceduta da una Introduzione, dove si espongono le vicende dell'Italiana Pittura per cinque e più secoli. Succede il Volume, che dalla sua origine conduce la Storia sino alla morte di Masaccio, e contiene intieramente la PRIMA EPOCA, *illustrata da* 36 *Tavole in rame.*

Questa è la parte più difficile, non che la più importante del mio lavoro. Sarà in essa dimostrato qual fosse veramente la culla dell'Arti Italiane; e quali ajuti la Pittura ricevesse dalla Scultura, quando ambedue concorrevano ad abbellire i Monumenti religiosi, che in ogni parte allora d'Italia si elevavano.

La SECONDA EPOCA, *che principiando da Filippo Lippi giungerà sino a Raffaello, sarà distribuita in due Tomi, e accompagnata da* 44 *a* 48 *Tavole.*

La TERZA EPOCA *da Giulio Romano al Baroccio sarà ugualmente in due Volumi distribuita, e illustrata da* 32 *a* 36 *Tavole*.

La QUARTA *ed ultima* EPOCA *dai Caracci ad Appiani, oltre i due Volumi, avrà* 36 *a* 40 *Tavole; le quali, cominciando dalla chiamata di San Matteo all'Apostolato di Lodovico, termineranno colla celebre Lunetta che del Pittor Milanese si ammira nella Pinacoteca di Brera*.

Possano gli animi generosi secondare queste mie intenzioni: e possa io corrispondere ai desiderj di quei savj e discreti, che sanno quanto è arduo il cammino, che non senza molta fatica, studio e diligenza, ho già cominciato a percorrere.

INTRODUZIONE

Al contrario del nostro Poeta divino che, affidato alla gran forza d'un' immaginazione prepotente, non lasciando angolo intatto del mondo invisibile, cantò
« *L'acqua ch' io prendo giammai non si corse:* »
togliendo in mano la penna per descrivere ai lontani quello che per cinque e più secoli ha prodotto di grande, per mezzo dell'ombre e dei colori, la feracità degl' Italiani Ingegni; mi ritrovo in mezzo di tanti e tanti, i quali con sì gran magistero, e con opinioni sì differenti ne trattarono; che nasconder non posso il timore di non poter giungere all'altezza, o di superare le difficoltà di così sovrumano subietto.

E non a torto credo poterlo appellar sovrumano; se vero è che la divinità, la quale sì spesse volte ha negato di trasfondere i suoi raggi nei marmi animati dal greco scarpello, abbia voluto concederne almeno una parte al pennello

Italiano, sia per le Vergini castissime dell'Urbinate, sia pel Redentore umanato del Vinci.

E dove attinger si potrebbero divine parole, onde parlar degnamente di opere divine?

Ma nel difficile arringo, che a correre imprendo, *Vagliami*, continuerò col Poeta medesimo, « *Vagliami il lungo studio, e'l grande amore* » onde mi confidai d'apprender la ragione di quelle Arti, che sole giovano a porre in luce nel mondo quanto ha di celeste nell' umana intelligenza.

Essi mi scolpino dalla taccia di presunzione, se ardisco di troppo: e compatimento m' impetrino da coloro, che di me avendo maggior ingegno e dottrina, non ebbero nè i modi, nè il tempo di prevenirmi nell' esecuzione.

Imprendendo a scrivere la Storia della Pittura Italiana, il primo pensiero che alla mente si offre non può essere che quello di mostrarne l'origine. E quantunque recar non si possano cose nuove in così vecchio argomento; non credo che debba sotto silenzio passarsi almeno quel poco, che vergogna sarebbe d'ignorare.

Eredi della gran nazione, che dominò l'universo, in essa ricercandone le reliquie, sappiamo da Plinio che l'Arte della Pittura precedette in Italia la fondazione stessa di Roma; nè sospetta può essere la notizia, poichè due belle figure di Atalanta e di Elena, dipinte sui muri, si ammiravano in Lanuvio fino ai suoi tempi (1). Colla romana grandezza crebbe la grandezza e l'onore dell'Arte: sì che il nome di *Pictor* dato primamente a quel Fabio, che ornò d'imagini dipinte (2) il tempio della Salute, si propagò da poi come titolo di dignità per l'intera famiglia dei Fabj.

E quell'onore si accrebbe allorchè Marco Valerio Massimo Messala inalzar fece nella Curia Ostilia il quadro, dove dipinta era la battaglia, nella quale aveva egli disfatto in Sicilia i Cartaginesi e il Re Gerone loro alleato (3); e quando Lucio Scipione pose nel Campidoglio l'altro,

dov' era effigiata la sua vittoria Asiatica: e quando in fine Lucio Ostilio Mancino recò nel Foro la rappresentanza in colori dell' assalto dato a Cartagine, spiegando egli stesso al popolo che vi concorreva, e il sito della città, e i varj casi dell' assedio, e gli assalti reiterati; finchè, prevalendo la forza, egli era stato il primo ad entrarvi (4).

E dovè l' onore conservarsi per tutto il tempo della Repubblica, sapendosi che Giulio Cesare dedicò nel tempio di Venere Genitrice una tavola, in cui dipinto era Ajace da Timomaco (5): che Augusto Imperatore, nel Foro dedicato al suo nome, fece esporre due quadri, in uno dei quali la battaglia di Azio, e nell' altro si rappresentava il suo Trionfo: e quasichè la pittura, come sacra cosa, non si potesse scompagnare dai templi, in quello consacrato al gran genitore adottivo (6) dedicò il quadro della Vittoria.

E per non dilungarmi più oltre, e (lasciando di parlare dei quadri greci comprati a gran prezzo e recati in Roma) terminerò colle parole di Plinio, che attestava sino a' suoi tempi: *Hic multis jam sæculis summus animus in pictura*.

Discesi come un torrente a queste rive beate i barbari del Settentrione, dispregiando le arti e le lettere; nè tenendo in onore se non quelle discipline, da cui veniva conservato l' impero della forza; di ragion derivava che tutto fosse pri-

ma negletto col dispregio, quindi cogli anni distrutto quanto alle une e all'altre appartenea: se non che pochi monumenti delle lettere latine, nei romitaggi e nei chiostri, scampar poterono dalla total sovversione; ma dei maravigliosi dipinti, nessuno.

Sicchè può dirsi, che quando i primi nostri poeti, avanti l'Alighieri, cominciarono a scrivere in quella lingua, ch'ancor non contava mezzo secolo; un barlume di luce traspariva nel cielo italianó dagli scritti di Virgilio, di Lucano, d'Orazio, che conservati si erano: ma quando a dipinger cominciarono i primi maestri (se così possono chiamarsi) quelli di Pisa e di Siena; disperso e distrutto ogni monumento sotto le armi dei barbari, la Pittura latina era spenta.

Nè con questa sentenza intendo di contradire a quanto ha scritto con tanto magistero il Cavalier D'Agincourt nella sua celebre Storia dell'Arte. Convengo anzi con esso che il modo di rappresentare gli oggetti, che cadono sotto gli occhi degli uomini, per mezzo di linee e di colori, non venne in Italia anzi in Europa mai meno; ma quella non potrà certamente chiamarsi Arte Bella nello stretto suo significato, di contro ai portenti di Apelle e di Zeusi, come i cantici latini rimati dei bassi tempi, di contro ai versi di Catullo e di Virgilio, chiamar non si potrebbero Poesia.

Anzi, dirò cosa, che forse tenuta sarà per fantastica; ma che riflettendoci non parrà meno vera. Come la poca luce, che spandevasi nel Pandemonio, era secondo l'espressione di Milton il testimone che luce colà non era; le mostruose figure, che in mosaico si vedono nei nostri templi, opera dei secoli anteriori al rinascimento del bello nell'Arte, chiaramente dimostrano che là non era per anco pittura.

E ciò tanto è vero, che lo stesso egregio Francese fa intendere, nel progresso della grande opera sua, che riguarda Giotto come il restauratore della Pittura moderna (7).

Ciascun vede in tal maniera, che rispetto al merito dell'uomo, la questione è presso a poco di nome. Da Giotto adunque incominciar si dovrebbe la Storia della Pittura Italiana.

Ma di contro a questa sentenza, che a me sembra la giusta e la vera, insorgono il Vasari e il Baldinucci: insorge la tradizione, che a Cimabue primo attribuisce, nei plausi di Borg' Allegri, rinnovato l'esempio degli effetti portentosi operati in Grecia dalla Pittura.

La storia è troppo nota, perchè sia necessario ripeterla; ma tacer non si può, che per l'universale opinione di quel tempo venne riguardata la Vergine dei Rucellai dipinta da Cimabue come il miracolo dell'Arte.

Alla quale testimonianza io rispondo: Che gli uomini sono mossi pressochè sempre da quello, ch'è nuovo ed inaspettato: che i Fiorentini, i quali al dire degli storici da poco erano stati presi a dirozzare nelle lettere da Ser Brunetto Latini, ammirar dovevano quello, che a loro pareva superar di tanto le pitture dei Greci, che dipingevano allora nell'antica chiesa di Santa Maria Novella: ma che la sua Vergine, se parve superiore d'assai alle Vergini greche; fra le sue pitture e quelle di Giotto la distanza è incommensurabile. Da lui dunque incomincia la bella Pittura.

Nè questa opinione è di giorni: perchè, se in Toscana specialmente ligj al Vasari furono i più, per dedurre l'incominciamento, o il ristoramento dell'Arte da Cimabue, secondo quelle espressioni, *che nato egli era per dare i primi lumi nell' Arte* (8): non mancò chi fra noi chiaramente sentenziasse che a Giotto si doveva il disegno e la grazia (9): e senza la grazia e il disegno che cosa è la Pittura? Scorso è già un mezzo secolo; e nessuno ha impugnato l'autorità di questa opinione senza dubbj esposta dal Lanzi.

Ma se anco per riverenza si vorrà per un istante ascendere nella Storia della Pittura dal gran discepolo al minor maestro; allora non potremo arrestarci al Pittor fiorentino; che la giustizia, e

la ragione ci condurrà retrogradando sino a considerare la maravigliosa Vergine di Guido da Siena; e di là, retrogradando ancora, perverremo sino a Giunta da Pisa (10); nella cui patria, ed al cui confronto, con differenza grandissima, offrendosi agli occhi nostri nel Pulpito di Niccola un vero portento dell'Arte; ci si farà manifesto, che a lui primo, a lui solo, a lui sopra tutti i contemporanei e successori immediati debbesi il vanto d'averla restaurata.

Nè varrà che si opponga essere stato Niccola da Pisa scultore. Il più dotto Ingegno del passato secolo non temè di asserire, dopo aver esaminati i mirabili avanzi dei marmi di Fidia, tolti dal Partenone, essere *la Scultura ..... la signora della Pittura, la sua norma, la sua guida* (11).

Questo scriveva Ennio Quirino Visconti; e la testimonianza dell'istoria viene in conferma della sua sentenza.

Nella stessa maniera che nel Secolo XV, i giovani, che si avviavano all'esercizio delle arti del disegno, studiavano sui Marmi greci nel giardino di San Marco in Firenze: sui Pulpiti e nell'Arche di Niccola, sparse per tutta Italia, studiavano i giovani italiani del Secolo XIII. E non a torto certamente vi studiavano. Egli era nella scultura ben altro di quello che stato era Ennio nella poesia. Molte sarebber le prove, ma basta

il valore di Duccio Senese, che levò di sè grandissima fama; che operò innanzi, ed ai tempi di Giotto; e che non può non aver veduto il Pulpito, che per Siena scolpito aveva, molti anni avanti, Niccola (12).

Per convincersi del volo, che questo Genio straordinario fece fare alle Arti, basta paragonare le sculture di Bonanno (che forse fu suo maestro) coll' Arca maravigliosa, pel deposito in Bologna di San Domenico; al primo aspetto della quale fece un passo indietro il Canova, dodo aver pure scolpito il Pontefice orante in San Pietro (13). Sicchè non credo che parrà strano se da un Basso-rilievo di quell'Arca comincerò la serie dei Monumenti, che accompagneranno questa mia Opera: e se qui dirò poche parole di lui.

Mi duole, or che, per la seconda volta, recar debbo un giudizio del celebre Lanzi, d' essere nella necessità di contradirlo. Finchè (parlando per incidenza di Niccola) egli ne scrive « che « le sue composizioni *talora* sono affollate; che le « figure *spesso* danno nel tozzo »: poichè quelle asserzioni sono modificate da uno *spesso* e da un *talora*, lascio che gli studiosi da per se stessi sulle opere di quel grande uomo giudichino quanta e qual' è la parte non impugnabile della censura; ma quando egli aggiunge, che esse « han« no più di diligenza, che di espressione »; non

solo non vi assento, ma nego apertamente la verità della sentenza. E viene in mio appoggio il Vasari; il quale ne dice, che « veduti i suoi la-« vori, molti artefici, mossi da lodevole invidia, « si posero con più studio alla scultura; » lo che il Biografo Aretino detto non avrebbe, se mancassero di espressione, parte della scultura essenzialissima, nell' assenza dei colori e del chiaroscuro.

Di quest' uomo hanno molti or di proposito, ed or per incidenza parlato: ma nessuno ha stabilito, doversi a lui, prima che ad ogni altro, il gran passo, che nelle Arti del Bello divide il vero dal falso, e l'imitazione dalla contraffazione della natura. Come proprio è dei grandi Genj furono i suoi discepoli minori di lui: come per dimostrare quanto veramente ei valeva, giova un semplice sguardo alle opere non solo di Giunta, e di Guido; ma a quelle, lo abbia in pace il Vasari, del suo medesimo Cimabue.

Sia che l'aura popolare gl' impedisse di rivolger la mente a quelle forme, che la posterità riconobbe come le nobili e le vere; sia che l' essere stato riguardato in Firenze come superiore ai Greci maestri, che avevano il vanto innanzi a lui, gli avesse fatto salir l'animo sino a dispregiare quanto a lui non somigliava: mentre vediamo un gran progresso da Giunta a Guido; non rimirasi

questo nella dovuta proporzione da Guido a Cimabue (14). Per conoscer gli effetti di quel che valse lo studio del disegno sulle opere di Niccola, è forza di fare un passo sino a Giotto: e questo passo costò poco meno di un secolo.

Discepolo ei più della natura, che del maestro, dal quale apprese il meccanismo dell'arte, io non posso dopo tanti anni trasportarmi a' suoi tempi, onde studiarne i modi e tentar di presentarlo vivo e sommo qual era; senza fermarmi un istante sulle soglie del maggior Tempio di Firenze. Di là riguardo la magnifica torre, che quando chiama i fedeli alla preghiera ogni dì col rimbombo dei sacri bronzi, ricorda quale e quanto era l'uomo che l'inalzava: di là volgo uno sguardo alle mirabili porte del Ghiberti, e riconosco in esse quella semplicità nel magistero, di cui Giotto diede l'esempio: ma di là recar non mi posso a contemplare il picciol Precursore di Donatello, senza ravvisarvi un raggio di quella celestiale ispirazione, che rifulge nell'Angelo presso al trono dall'Eterno, dipinto ben oltre un secolo innanzi, e prima di veder in Roma i greci marmi, dall'umil pastore di Vespignano (15).

Quindi, ponendo il piede entro il Tempio augustissimo, m'inalzano l'animo a destra le sue sembianze scolpite con greco artificio da Benedetto da Majano: ed eco faccio alle poetiche parole del

grande amico di Lorenzo il Magnifico, che ne perpetuava le lodi (16). Nè di altri dieci passi a manca mi avanzo, senza leggere nell' attitudine dell'Alighieri, colà dall' Orgagna dipinto in mezzo ai Tre Regni da lui cantati, la terribil sentenza, che per sorte il Fiorentino maestro non udì:

« *Credette Cimabue nella Pittura*
« *Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido.* »

Fortunati i tempi, nei quali dai grandi ai grandi rendevasi così generosa giustizia! E per vergogna dell' umanità, dovrem vedere nel decorso di questa opera il Zampieri morire in mezzo ai discepoli costernati, ed incerti s' emulo egli era del Reni, o inferiore all' Arpino.

Ma se vero è, che non solo

« *Alto premio è la lode agli alti spirti* »

ma che, venendo da voce gloriosa, giovi ad impennare le ali per voli maggiori; Giotto celebrato da quell' uomo, che tutta intera del suo secolo rappresenta la sapienza e fu sorgente inesauribile della sapienza avvenire, sembra che si rivolgesse con profondo studio ad acquistarla, onde ornare ed arricchire di profondi concetti i suoi nuovi dipinti.

Erano stati fin allora gli argomenti delle sue pitture, storie della vita della Vergine, di San Francesco, del Salvatore. Ma varcando il Po, e giunto a Padova, ove pare che visitato fosse dal-

l'Alighieri in persona, si vide la sua mente salire per mezzo dei colori e delle forme ad argomenti fantastici, e con ardir fortunato aprire in tal guisa il sentiero a' suoi dotti discepoli.

Le pitture fatte là eseguire dagli Scrovegni (17) sono il più singolar monumento della sapienza pittorica di quel secolo, che cominciata ad esprimersi col pennello di Giotto, tanto doveva diffondersi nelle pareti per opera poi del Memmi, del Gaddi e de' lor successori.

Questo amore della sapienza si propagò per tre generazioni almeno di pittori: presso i quali sì fatti studj continuarono con tale alacrità, che vedremo un pittor sapientissimo passare alla memoria dei posteri per un solo suo quadro (18).

Ma siccome la Pittura Latina, nata in mezzo delle conquiste, si volse, come vediamo da Plinio, ad esprimere principalmente battaglie e vittorie; la Pittura Italiana, sorta in mezzo dei monaci, che conservato avevano gli avanzi del greco e del latino sapere; e nel tempo, nel quale a gara da ogni parte d'Italia s'inalzavano templi e monumenti alla religione, doveva improntarsi di un carattere essenzialmente religioso. Si percorra tutta la penisola, e da per tutto ne appariranno le prove (19).

E a dare un religioso carattere alla Pittura, non solo contribuì la fondazione dei due cele-

bri Ordini Monastici, che in sì breve spazio di tempo si propagarono per tutta la Cristianità; ma l'inalzamento di quel gran Cimitero in Pisa, che riguardar si può come la stanza, d'onde la Pittura recatavi in culla, ne uscì di là indi a poco gigante. Tale veramente ella fu (se non nella perfezione) nella grandezza e arditezza delle forme: e in quanto al Secolo XIV il merito e il magistero sopra ogn'altro debbesi a Giotto.

Sarà, credo, prezzo dell'opera, quando a lui perverassi di mostrare quanto l'Italia gli debba; ma qui non è da passar sotto silenzio la quasi conformità dell'indole, la forza dell'impulso che diedero alle arti ch'esercitarono, e la varietà nelle vicende della vita, che Giotto ebbe comune con Niccola Pisano.

Discepoli ambedue più del loro genio, che dei loro maestri, ambedue poco dopo il quinto lustro si danno a conoscere quanto grandi fossero, Niccola nell'Arca di San Petronio in Bologna, Giotto nella Cappella del Podestà di Firenze. Ambedue superiori ai loro numerosi discepoli, Niccola non fu vinto forse che da Donatello, come Giotto nol fu che da Masaccio: in fine architetti ambedue, e ambedue chiamati ed accolti fuor di patria dov'erano monumenti da inalzarsi; sparsero per ogni parte d'Italia le testimonianze del lor valore, sì che grandi rimarrebbero anche

quando si perdessero le sculture dell'uno, come le pitture dell'altro.

Pochi anni dopo il compimento del Pisano Cimitero, a dar prova novella di religioso zelo, fu deliberato inalzarsi la gran Cattedrale d'Orvieto (20), di cui far dovendo lunga menzione in appresso, gioverà qui solo accennare che sommamente ne duole veder là chiamati sino dal 1321 a dipingere un Vanni, un Bonini ed altri artefici di verun grido, quando trovavasi Giotto in tutta la forza dell'età, nè superandolo alcuno nella fama in quei tempi, come superato non fu nei posteriori da verun altro sino a Masaccio.

Il solo, che sino a quell'epoca sembri aver fatto progredir in qualche parte la Pittura, dopo di esso, è il Beato Angelico, da varj anni nelle Biografie Francesi e Tedesche nominato il Da Fiesole.

Anche senza dividere il culto, che per questo sommo e singolare Artista professano alcuni scrittori (21), non potrebbe passarsi sotto silenzio che non bene fu ispirato il Lanzi allorchè non consacrò nella sua Storia che una pagina in onore di lui: nè qui è luogo a parlarne; ma giovi accennare, che nelle pareti del suo convento, avendo rappresentato il Salvatore, che coll'emblema della Redenzione alla mano, abbattute le porte dell'Inferno, discende a liberare gli antichi padri, e condurli seco in Paradiso; all'aspetto di

quella pittura, si rimane attoniti, e maraviglia-ti ch'ei fosse capace di tanto. E questo io pon-go, perchè in generale si crede che i suoi pre-gi consistano solamente nella dolcezza, nella soa-vità, nell'affetto.

Ma se il cuore trasportar si sente a una straor-dinaria simpatìa per le opere di sì caro dipinto-re; se un suo raro quadretto fu gran tempo te-nuto per opera di Masaccio (22); la fredda e se-vera ragione non permette che a lui si pareggi.

La sola storia dei due principali Apostoli di-nanzi a Nerone nella Cappella dei Brancacci (co-me il secondo Libro solo dell'Eneide rispetto a Virgilio) basterebbe a dimostrare quant'era l'in-gegno di lui.

Può avvenir che io m'inganni; ma se ingannato non mi hanno gli occhi, che ricercarono, e in-dagarono l'arte e il magistero di quanti nella Scuola Veneta precedettero, e accompagnarono Gian Bellino; di quanti nella Romana sorsero e fecero bella e rara compagnia di quel grande da Perugia; e di quanti in fine se ne ammirano e nella Scuola Bolognese sino al Francia, e nel-la Milanese sino a Leonardo, e nella Mantovana sino al Mantegna e col Mantegna medesimo, che in fecondità può superarlo e in dottrina, ma in verità non lo giunge: nessuno sorpassa nella riu-nione dei pregi pittorici quella maravigliosa com-

posizione (23). Sicchè, quando il Caro, preso dall'ammirazione scrivendo, esclamò

« . . . . *insegni il Bonarroto*
« *A tutti gli altri, e da me solo impari:*

non parlava da poeta ma da storico.

E qui è il luogo di accennare il merito, che deriva per un artefice dal venire studiato e stimato da quello, e da questo degli artefici posteriori: e quali conseguenze se ne possono trarre. Esse presso a poco tendono a stabilire una comparazione più lontana, o più prossima tra l'ammiratore e l'ammirato. Essa si avvicina, quanto più gl'ingegni si pareggiano in forza; e si discosta, quanto uno è minore dell'altro.

Studiarono nella Cappella dei Brancacci quanti furono e sommi e non sommi, e quanti a Firenze capitarono in quel tempo beato: e tutti qualche cosa raccolsero, e a ben dipingere condotti furono, esaminando i modi tenuti da chi aveva sì ben dipinto.

Da lui appresero la grandezza, poichè grande avean l'anima, Leonardo, Michelangelo e il Frate: il decoro e il costume i due Ghirlandai: e poichè a maggior dolcezza temprato aveva il cuore; nell'espressione lo vinse, nella perfezione del disegno, nel piegar dei panni, e nella lucidezza delle tinte; ma nella sublimità della composizione forse nol sorpassò lo stesso incolpabile Andrea.

Che più? basti a sua gloria, che in lui studiò Raffaello!

Quindi sino al momento, in cui questi grandissimi si approssimarono alla perfezione, sarà ufficio dello storico il dimostrare, come in mezzo a tanti sforzi, i più andasser facendo per così dire un circolo intorno a Masaccio, e nessuno lo superasse: non i due Lippi, non il Gozzoli stesso, benchè tanto variato e fecondo, non il Rosselli, non i Pollajoli, non il Botticelli, non il Credi, non il Signorelli, benchè sì grande in Orvieto; non in fine il Verrocchio e Pier di Cosimo, men celebrati per le loro opere, che per i due celebratissimi loro discepoli.

E passerei volentieri sotto silenzio, che verso questa epoca divulgossi, o, come altri vuole, si riprese generalmente la pratica (24) già disusata del dipingere a olio; poichè ricordar si debbe un misfatto, che svela quanto più di turpe ha il cuore umano; e che commesso per seppellirne il segreto, non valse a celarlo; non procurò ricchezza a chi lo commise: e ricoperse il nome d' Andrea del Castagno d'un eterno obbrobrio.

Poichè dirsi non può: *Sia pace al suo cenere;* vaglia l'esempio a dimostrare che di rado i misfatti, anche quando restano impuniti, servono all'intento dello scellerato che li commette.

Ma poco innanzi a questo tempo, riscosse per

dir così dalla luce, che gettavano quelle maravigliose pareti, messa da banda l'imitazione di Giotto, e la timidità di Stefano, di Maso, del Cavallini, del Capanna, le prime città d'Italia si aprirono nuove vie, videro fondarsi nuove Scuole: e come regina era dei mari, tentò Venezia di farsi la regina della Pittura. Non pochi son d'avviso che fallita non andasse nelle sue speranze.

Accolse essa, o chiamò non il discepolo, come erroneamente si disse, ma l'emulo dell'Angelico, in quel Gentile da Fabriano, che sarebbe il più soave fra i pittori dell'età sua, dove l'altro non esistesse. E sugl'insegnamenti di lui comparvero, secondo il Ridolfi, i Vivarini, Vittor Pisanello, e per tacer di molti altri, Gian Bellino, e quindi tutta la vaga sua Scuola.

Mantova passar vide da Padova, e dei suoi dipinti adornarla, il celebrato Mantegna: Cremona vantò il Bembo e il primo dei Boccaccini: Milano il Montorfano e il Civerchio, che precederon Leonardo: Modena, dopo il suo Barnaba, il Bianchi Ferrari, ed Alessandro da Carpi: Parma Alessandro Araldi e Filippo *dall' Erbette;* Ferrara i due rarissimi artefici Ercole Grandi e Lodovico Mazzolini: e Bologna finalmente, che tanta gloria quindi aspettava, con ragione vide applaudire dagli stranieri (come con affetto materno applaudito ell'aveva innanzi che Marco Zoppo compa-

risse) a quel Lippo Dalmasio, le cui Madonne fecero lo studio, e soggetto poi furono dell'ammirazione e predilezione di Guido (25): di Guido, che nella purità delle sue Vergini vinto non fu se non da un solo!

Ma chiunque, percorrendo le molte parti d'Italia, vorrà maturamente ponderare i varj meriti delle pitture di quanti Artefici furono in quei tempi; vedrà le loro composizioni, se non in ricchezza e in fecondità, cedere per la semplicità mirabile, per la nobiltà, pel decoro a quelle di Masaccio.

Dal numero dei tanti, due soli prima della bella epoca, che cominciava con Leonardo, penso che escluder se ne debbano, il Francia in Bologna, e il Vannucci in Perugia. Per parlar degnamente di questi due pittori, che fanno schiera a parte, (poichè i maestri sì poco loro insegnarono) invocar si vorrebbe il senno, la dottrina e il gusto del Mengs: ed ho riguardato sempre come grave danno, che un uomo di sì bella mente fornito, come fece dei tre Lumi del Secolo Decimo Sesto, istituito non abbia un parallelo fra i tre del Decimo Quinto. Si sarebbero veduti sotto la penna di un uom sì valente posti nella lor luce i pregi di ciascuno; e, a confronto del Bolognese e del Perugino, apparso forse sarebbe quanto di poco loro ceda il Valdarnese (26).

Ma, come dalla Scuola di Socrate sorger vediamo due mirabili ingegni, che si divisero per immenso tempo il regno della filosofia; non dalla Scuola di Masaccio, ma dalle scintille del suo fuoco animati furono due grandissimi, che per via differente riempierono quindi l'Europa e il mondo della lor fama, il Bonarroti ed il Vinci: e che stampando ambedue nella superficie d'un fragil cartone l'impronta di tutto il loro ingegno, ebbero il raro vanto e la gloria, prima che quei due famosi monumenti (27) perissero, (preda l'uno dell'età, l'altro dell'invidia) d'aprir l'arringo, che potean credere a giusto titolo d'avere interamente percorso (28), ad uno più fortunato di loro.

Al nome del gran Raffaello, a cui nessuna Scuola del mondo ebbe mai verun altro da contrapporre, si desta in mente l'imagine dei portenti e delle perfezioni di Fidia. Il vederli e l'ammirarli è una sol cosa (29). Come negli ultimi marmi trasportati in Inghilterra dal Partenone, ti sembra che l'Ilisso si muova, e che vive e vere, malgrado la mancanza delle teste, Proserpina e la madre coi moti delle persone stiano fra lor conversando (30); così nelle mirabili storie di Raffaello, quello che più ti va sino all'animo è l'aura della vita, sparsa in quanti son personaggi rappresentati da quel soave pennello. Quanto dice

Plinio di Zeusi, si può ripeter di lui: *videtur pinxisse mores* (31).

La vita di questo Artefice a quella non somiglia di verun altro. Dovè Fidia cedere all'invidia ed all'ira, e morir miseramente prigione (32): ma gli anni vissuti da Raffaello sono una catena di trionfi.

Va giovinetto alla Scuola del Perugino; e non ha dato appena uno sguardo a quanto si opera da discepoli di lui più provetti, che nei primi lavori li supera. Copia le opere del maestro, e sembrano i versi di Mosco tradotti in Latino da Virgilio (33): gli si comanda una Vergine, e ne riceve l'ispirazione dal Paradiso (34).

Fatto adulto si reca in Firenze; e vi lascia due Ritratti, che sfidano ancora quelli di Tiziano. È chiamato in Roma, dipinge la Disputa: e quanti son pittori gli cedono. S'inalza sino al Ginnasio: e i più grandi maestri divengono suoi discepoli. Ingrandisce ancor di maniera, e segna l'epoca dell'ultimo suo passo nella rappresentanza di un concetto, che dir non si potrebbe se più mirabile per la profondità, o raro per l'eccellenza dell'arte (35). Procede di perfezione in perfezione, di portenti in portenti; e lascia a trentasette anni tante opere quante pare, secondo un'espression del Vasari, che sgomentar potessero una legion di pittori (36).

Ben furono accorti e il Coreggio e Tiziano ad abbandonar le vie dei maestri, e ad impennar le ali a più alto volo; senza di che non offrirebbe l'Italia un secolo tanto glorioso per l'arte della Pittura, dove gareggiarono sette Genj, che veruna nazione del mondo ammirò all'epoca stessa gli eguali.

Nè questo è il luogo d'istituire confronti: ma risalendo a quel tempo vediamo, che dipinge Michelangelo quei gran Profeti nella Sistina; e Fra Bartolommeo crea colla propria mente il S. Marco, ai quali non cede: s'inalza Leonardo a quanto di grande può ammirarsi nelle umane sembianze, riscosse al pronunziar d'una sola parola (37); ed esprime il Coreggio nella gran cupola del San Giovanni, nelle varie attitudini degli Apostoli, la devozione ed il gaudio, nel vedere ascendere al cielo il divino Maestro: ritrae sopra la tavola Raffaello il volto di Papa Leone; e Andrea lo copia in maniera da ingannare il suo stesso discepolo, che vi riconosceva i colpi del proprio pennello (38): si eleva finalmente sino a quel miracolo della Trasfigurazione; e il Vecellio colle tavole dell'Assunzione e del San Pietro mostra fin dove si può giungere coll'artifizio del colore, rappresentando le scene celesti nella prima, le terrene nella seconda; e, con un ardir senza pari, lascia nell'anima di taluno, se non la sicurezza e la convinzione, l'incertezza almeno ed il dubbio (39).

Cominciò allora per tutta Italia quella bella mostra d' ingegni, e quella gloria non mai contrastata; e che rimane propria ed inalienabile della patria nostra, dov' è forza recarsi onde ammirarne i portenti; perchè asportar si possono i marmi e le tele, ma non si asportano le stanze del Vaticano, non le muraglie della Sistina e delle Grazie (40), non le cupole di Parma, non le sacre pareti di Firenze e di Siena.

Se non che collo scarpello da una mano, colla squadra dall' altra, col pennello a' suoi piedi e le labbra preste a svelare i segreti dell' Arte, o cantar le maraviglie del cielo (41); in mezzo a quei grandissimi grandeggiar parmi l' imagine del Bonarroti.

Nato egli un quarto quasi di secolo innanzi ai primordj di Raffaello, lo accompagnò alla tomba, senza vincerlo; ma gli sopravvisse, lottando contro la sempre crescente sua fama; e opponendo la grandezza alla grazia, la forza al decoro, e alla perfezione la sublimità. Genio di tanto superiore al sentire del suo secolo quanto Galileo fu superiore al vedere del proprio; e che nella sola promessa d' inalzare una statua equestre al Re di Francia, se manteneva i patti a Firenze, mostra che l' anima aveva non d' un solo uomo, ma quella d' una intera nazione (42).

Nè tacciato sarò di temerario, se, procedendo

per congetture, credo aver nella Pittura gl'Italiani superato i Greci medesimi.

Quattro sommi Pittori vantò nel suo più bel tempo la Grecia; e pressochè doppio vediamo che n'ebbe il numero nel secolo XVI l'Italia: la perfezione dell'opere loro è attestata da Plinio; ma se a Fidia non fu di gran lunga superiore Apelle, giudicando per confronti, al Ritratto di Alessandro da lui dipinto non potea molto invidiar quello di Leon Decimo, sulla tavola fatto vivo da Raffaello: e vorrei che sino a noi fosse giunto il gran Quadro della Calunnia (43), per aver la convinzione di quanto superior gli fosse il Ginnasio.

Nessuno scrittore, ch'io sappia, o Greco, o Latino ci ha conservato memoria che le pitture di Zeusi, di Apelle, di Parrasio e di Protogene fossero scambiate con quelle dei lor discepoli; e dal Vasari e da molti altri sappiamo che l'Albertinelli, il Pontormo, il Luino, Bonifazio, il Sojaro, il Penni, scambiati furono, e le opere loro riverite ed acclamate come opere del Frate, di Andrea, di Leonardo, di Tiziano, del Coreggio e di Raffaello. Vanto grandissimo pei Capi di quelle Scuole, che trasmetter seppero nei loro discepoli non il magistero solo, ma l'anima (44).

Di Michelangelo non credo che prova certa rimanga; lo che dimostra, che se furono sommi i discepoli di quei primi, fu Michelangiolo trop-

po distante, ed a' suoi superiore di troppo. E pur vantava il Ricciarelli fra essi!

Ma poco pareva che di Genj sì privilegiati rimanessero i portenti sulle tavole e sulle pareti: grandissima era di loro la fama; ma era più grande il desiderio nell' universale di conoscere le opere e di ammirarle: sicchè fino da quando comparvero nel secolo antecedente le prime pitture di grido, fu sentito il bisogno, ed al bisogno tenne subito dietro l'invenzione d'un'Arte, che a dismisura ne moltiplica gli esemplari, e che se manca del colore, ajuta qualche volta e perfeziona il disegno.

Di quest' Arte maravigliosa, se varie nazioni si disputano la scoperta; nessuno all' Italia potrà contrastare il vanto di averla sino dai primi passi raccolta, e datone all' Europa l'esempio in due opere; che famosa la seconda, e di picciol conto la prima (45), si ricerca pur non ostante e al pari dell' altra si apprezza, solo pei monumenti che di quest'Arte racchiude.

Furono di Firenze i primordj; di Mantova i passi seguenti; e debbesi a Bologna d'averla in alto grado elevata coi bulini del Raimondi e del Bonasone.

Allora per cinquanta e più anni si videro fruttare i semi del bello, che si erano propagati da un capo all'altro d'Italia; allora si elevò la nuova Scuola dei Campi, che ha fatto eterna Cre-

mona: Genova si mostrò pronta a seguir le orme del Sanzio, agli ammaestramenti e all' esempio di Perino del Vaga; Napoli, già gloriosa d'Antonello da Messina, accolse e onorò Polidoro da Caravaggio: Siena ebbe nuova luce dal Peruzzi e dal Beccafumi: finchè fatalmente pressochè tutte le italiane città diedero a epoche diverse novella prova, che nelle Arti tutte come nelle Lettere, arrivati gli uomini al maggior punto, forza è di piegare e discendere.

Ma innanzi, che a questa epoca lagrimevole si venga, brillar vedremo nel cielo italiano quattro stelle, che agli occhi assuefatti al bello risplendono della più viva luce, anco in mezzo degli astri maggiori.

Benvenuto da Garofolo in Ferrara già illustrata dai Dossi, reduce da Roma, non solo ebbe il vanto, unico forse nella storia dell' Arte, di tornare ad insegnare a colui, ch' era stato suo maestro; ma tanto immedesimato si era nelle forme di quella mirabile Scuola; che nel giudicare talvolta i suoi quadri errerebbero i meglio esperti, se non avesse il colorito più acceso del Sanzio.

Giulio Romano in Mantova par che tutte percorresse, direi le armonie dei colori, se permesso fosse di dire che la pittura è la musica degli occhi; tutti avendone trascorsi i gradi, dalla grazia di Pische alla terribilità dei Giganti.

Gaudenzo Ferrari e nel Milanese e in Piemonte mostra, nella immensa varietà delle sue sacre invenzioni, come al pari di Raffaello più l'anime ritraeva che i corpi.

Giovanni Antonio Razzi finalmente in Siena, dove solo può esser giudicato, apparir fece, come può trasfondersi l'amor divino e, al pari d'un raggio di luce, castamente trasparire nelle soavi sembianze (46) d'una Vergine santa.

Ma dopo la loro morte, avvenuta nel breve spazio di tredici anni, parve cominciare a spegnersi la gran face, che illuminò l'universo.

Così decadde l'Eloquenza Latina, dopo Cicerone; l'Italiana Poesia, dopo il Tasso; e così vedremo cominciare a decader la Pittura, dopo il Parmigianino, che seguì dappresso il Coreggio: il quale sommo essendo stato nella grazia (la parte forse più difficile della pittura) forza era che i suoi seguaci, troppo solleciti a seguitarlo, andassero ad imbattersi nella smorfia e nell'affettazione. Anzi taluno più rigoroso, se non pur soverchiamente giusto, ha creduto di riconoscere nel Mazzola stesso i semi della corruzione nella pittura, come nel gran Torquato quelli si riconoscono, che corruppero la poesia.

Quindi nella Scuola Parmense si videro quelle mosse non semplici, quei concetti non giusti, quei volti non veri; che mostrarono coi lor difetti la

gran superiorità dell'inarrivabil maestro. Inarrivabile sì, nelle doti che gli son proprie, poichè ne' suoni e nei canti degli angeli, ond' accompagnar fa la Vergine; e nello scorto del Redentore, ch' è già per nascondersi agli occhi della terra, per ravvolgersi in mezzo alla luce del cielo, par che tacitamente ne dica: Com' io non ebbi modelli, non avrò mai rivali (47).

E di pari passo alla decadenza, che cominciò a trasparire nella Scuola Parmense, si mostrò inclinata la Fiorentina. E ciò avveniva, nonostante il sapere straordinario de' suoi pittori, nonostante l'ombra del nome, (anzi forse a cagion del nome del gran Michelangelo) tanto in patria riverito e in quel tempo apprezzato perchè lontano, quanto n'era stato maltrattato e vilipeso, presente (48). Ei lo aveva predetto: quindi non dee far maraviglia se l'andar dietro a' suoi modi nascer fece de' goffi: ma stupore grandissimo dovrà produrre quando si pensi, che chi ottimo era già divenuto, per tener dietro a lui, s' ingoffisse.

Allorchè dalle mirabili storie, che per la camera della Borgherini e in concorrenza d'Andrea del Sarto, dipinse il Pontormo in Firenze (49), si passa tristamente a ricordarci dei lavori eseguiti da lui medesimo sulle muraglie di San Lorenzo, da tutti gli Autori descritte, mossi ad esclamar ci sentiamo: tanto dunque può la manìa d'innovare!

Quello, che avvenne a un ingegno sì grande da se stesso traviato, perchè non contento di quel che bene faceva, volle strafare; ci porrà, quando giungeremo a quell'epoca, in caso d'istituir dei confronti, che non saranno forse inutili per i tempi avvenire, se ai tempi avvenire giungeranno mai queste carte.

Invano contro alla decadenza lottarono i discepoli del Sanzio, che dopo il tremendo sacco di Roma per tutta Italia si sparsero. Invano lasciarono per ogni dove monumenti del lor valore, e non risparmiarono esortazioni e consigli per tener ferme le grandi massime, che nella scuola di quel Divino li avevano incamminati alla perfezione. L'amor del nuovo ne potè più dello studio del vero; e nella stessa Bologna, dove tanto ammirate si erano le Vergini del Francia; dove una nuova scuola si era aperta tutta Raffaellesca da Innocenzo da Imola, e dal Bagnacavallo; dove belli esempj lasciato avevano il Primaticcio e l'Abati prima di passare in Francia; e il Tibaldi maggiore di loro prima di mostrarsi alla Spagna ardito e grande qual era; in Bologna, cominciavasi ad applaudire ai novatori.

E contro la decadenza con molto ardor combatterono i grandi seguaci del gran Leonardo: i quali fede ancor fanno e quasi protesta, che non dal loro esempio, nè dalle lor massime; ma dalla

mania sfrenata del nuovo e dell'insolito derivarono i dipinti dell'età posteriore, che deturparon la semplicità e la purezza della sublime loro Scuola.

E come suole avvenir sempre, quando si abbandona la retta via, la trascuranza si aggiunse all'orgoglio; si schernì la ponderazione; si sdegnarono i modelli: allo studio sostituita la pratica, si disse che il genio doveva a tutto supplire; e all'aura di queste dottrine, se non si condannò la memoria di Leonardo, chè un resto di pudore impedivalo ancora, se ne parlò come d'un maestro, il quale aveva col proprio esempio mostrato, che seguendo le sue massime, si prolungavano eternamente i lavori.

Ultimi a cedere al torrente, come più tardi erano stati a mostrarsi grandi al paragone, ed animati soprattutto dall'esempio di quel Vecchio venerando, che col TITIANUS FECIT, FECIT, a novant'anni si protestava contro l'invidia degli emoli (50), si mostrano nella Pittorica Istoria i Veneziani.

Sia felicità di quel cielo; sia la presenza nella capitale di tanta varietà di abiti, di sembianze e di maniere; sia finalmente la moltiplicità delle feste, che ne cangiavano le scene; se la Scuola Veneta raggiunto avesse nella scienza la Romana, e nel disegno la Fiorentina, sarebbe la prima Scuola del mondo.

I libri, le descrizioni, le stampe son un nulla, o ben poco: conviene là recarsi, e vedere. Forse m'inganno; ma dirò quello che m'è avvenuto di considerare. Se quella Scuola mancasse ancora del Capo; i monumenti che rimangono del Pordenone, del Tintoretto, del Palma, di Bonifazio, e soprattutto di Paolo; non che i Ritratti del Morone, che stan di contro a quelli di Tiziano stesso e del suo rivale da Castelfranco, ch'ebbe in sorte di destarne l'invidia; (per tacer del Moretto, dei Bassani, del Lotto, di Paris Bordone, del Gambara, e di varj altri) basterebbero di per sè soli a contrastare colla gloria pittorica delle altre provincie d'Italia.

Quanto più mirabile dunque apparir dovrà quella Scuola, quando a tanti grandi si aggiunge Colui, che prendendo la natura, per così dire, in sul fatto, sia nel rappresentare i più bei paesi del mondo, sia nell'esporre gli storici avvenimenti (51); ebbe inoltre il vanto di tramandare, meglio che ogn' altro, alla posterità vere e vive le sembianze de' più famosi personaggi d' un secolo sì fecondo in personaggi famosi!

Infine anch'essa decadde; e sia detto a sua gloria, dopo aver visto decader tutte le altre: perchè in Roma stessa, dove Tiziano erasi recato fino da molti anni innanzi, dovè richiedere con indignazione (e richiedevalo allo stesso reo) chi

era stato quel temerario, anzi quell'ignorante, che aveva osato di metter mano, e rifare alcune teste dipinte da Raffaello (52)!

La presunzione segue di pari passo, e antecede talvolta la decadenza: e fra le dispute, che nascon sempre dopo la morte dei capi e la dispersione de' principali, la Scuola Romana vide scorrere un gran lasso di tempo, senza che Perino del Vaga, che colà si ricondusse, il Ricciarelli e Sebastiano del Piombo prestassero all'Arte quegli ajuti, che aspettati si sarebbero dai discepoli famosi di sì famosi maestri. Roma, ed in essa quei pochi, che avevano ingegno e intendimento, videro l'arte in balìa della fretta; e alla direzione ed esecuzione delle grandi opere, condotte già dai sommi Lumi della pittura, succedere gli Zuccheri e i loro imitatori, senza che agli occhi della moltitudine, o a quelli di chi maggiormente importava, potesse col proprio esempio far intendere, operando Raffaellino da Reggio a lor competenza, che le sue figure pajon vive, e le altrui non son che dipinte.

Che più? destinato il Vasari a ricomprare coll'eleganza de' suoi scritti la debile fecondità delle sue pitture, sia che la fatalità lo strascinasse, sia ch'alla mente, la qual giudicava con tanta saviezza del bello in altrui, non apparissero i difetti in se stesso; diede l'esempio come si possano

popolar le pareti e le tele più di statue colorite, che di umane figure rappresentate in colori.

Pure, in questa sovversione pressochè totale dei principj del bello in tutta Italia, non mai si vide fiorire un sì gran numero di artefici.

E fra i molti noterò Daniel Crespi, che diede prova di grande ingegno, in Milano; ma opporsi non potè con successo all'invasione dei manieristi, e secondo il Lanzi fu chiamato l'ultimo dei Milanesi come Catone lo fu dei Romani.

Il Baroccio si aprì nuova via con un misto di maniera Correggesca e Romana; ma non ebbe, nè forse aver potea gran seguaci, perchè quel colorire sfacciato era uno sforzo dell'arte, non l'effetto d'un impulso ricevuto dal genio per meditar meglio e rappresentar quindi più viva la natura.

Ma se i Fiorentini furono i primi ad allontanarsi dal retto sentiero; mostrarono quanto possa l'ingegno su' traviamenti delle Scuole.

Da un pittor di grottesche, qual era il Poccetti, apparve quel maraviglioso annegato nel chiostro de' Servi, che facea lo stupore del Mengs; e da un discepolo del Pontormo si vide produrre un'opera, la quale in mezzo a pochi difetti è sì risplendente di pregi; che non v'ha straniero il quale visiti la Fiorentina Galleria, senza che in mente impressa gli rimanga, e a memoria conservi quella bella discesa del Salvatore al Limbo,

e le avvenenti femmine, e i gravi personaggi, onde popolò quel luogo di letizia l'Allori (53).

E difetti ebbe il nipote Alessandro; ma vario e vago possedè le parti più importanti della pittura: e fortunatissimo quindi fu nel figlio, che nell'età posteriore concorse a restaurarla.

E allorchè dico concorse, non intendo di togliere un solo raggio di quell'aureola di gloria, che circonda la fronte dell'avventurata Bologna: gloria, che tanto meno a lei debbe contrastarsi, quanto a chi ben riflette maggiore dee sembrare la difficoltà dell'impresa.

Nella prima e seconda epoca della Pittura, tutti gli animi rivolti erano allo scopo di ottenere la maggior perfezione delle forme, e la più gran verità nell'imitar la natura. Tutti gli sforzi tendevano a questa, ed era come prototipo riconosciuto e ricercato da tutti.

Benchè guerreggiando, per dir così, sotto diversi capitani, seguivano tutti la stessa bandiera: ma verso la fine del secolo XVI, e i capitani mancati, ciascuno vagava a suo senno; e qua e là s'avviava, quasi dietro ad ombre e fantasmi, che ognuno figuravasi in mente, e d'innanzi a sè le atteggiava come le norme del bello. L'aberrazione era generale.

E all'opere, che uscivano dai pennelli di coloro, applaudivasi dal *guasto secolo* pressochè al

pari di quello che fatto si era nel *secolo incorrotto* coi grandi: sì che strano apparir doveva, e pieno anco di pericoli l'ardimento di colui, che osasse di elevar la voce, e in mezzo ai plausi dell'ignare turbe, gridare alla schiera dei dipintori, colle parole di Dante: *mala via tieni*.

Pur si trovò questo ingegno eminente, che meglio vide di tutti i suoi contemporanei; ed al quale pochi mi sembra che rendano il tributo d'ammirazione che merita (54).

Riconosciuta la decadenza della Italiana Pittura; il figlio d'un uomo della plebe di Bologna, per nome Lodovico Caracci, che appreso aveva a dipingere da un Prospero Fontana, che altro non poteva insegnargli se non quel solo ch'ei sapeva, concepisce il progetto d'elevarla dall'umile stato, in che caduta ella era; e di condurla per quanto le sue forze valevano, se non a gareggiare, che forse lo credeva impossibile, a far certamente bella mostra di sè, di contro alle opere di quei grandi, le quali poche di numero, poco anco si ammiravano nella sua patria.

Eran esse alcune tele di Tiziano e di Paolo; era la famosa Visione d'Ezzecchiele; era la gran tavola di San Giovanni in Monte, dove aveva espresso Raffaello il rapimento dell'armonica Vergine alla melodia d'un concento celeste (55).

Da quelle prendendo la norma, onde volgere i

primi passi; e altamente dicendo, che poichè mal da tutti facevasi, doveva impararsi a ben fare da quello, che già da gran tempo, per consenso generale delle nazioni, era stato dai sommi Italiani ben fatto: pensando che i vincoli di famiglia son più possenti di quel che generalmente si crede, per legar gli animi in una stessa opinione; ad un suo zio chiese due figli per ammaestrarli nell'arte. Li ottenne in Annibale ed in Agostino: e dati loro i primi rudimenti, con essi stabilì di rivolgersi alla rigenerazione della Pittura Italiana.

Ma, come Omero, che innanzi di por mano all'Iliade, visitar volle la Grecia, e considerare cogli occhi quei luoghi, che descriver dovea colla mente; Lodovico innanzi di stabilire i canoni, che in animo avea di far mettere in pratica nella grand'opera che meditava, volle recarsi a Firenze, onde studiare di nuovo il disegno nel Frate e in Andrea; la grazia a Parma ed il chiaroscuro nell'Allegri e nel Mazzola: il terribile a Mantova in Giulio Romano; quindi la vaghezza, la ricchezza e il colorito nei Veneti.

Tornato a Bologna, parve a se stesso ed ai cugini un altr'uomo.

Con essi ebbe l'animo di aprire una Scuola; e così manifestamente dichiarar la guerra a quanti erano in quel tempo maestri di pittura in Bologna.

Cominciò allora quel sordo fermento, che na-

sce sempre in una città, dove son maestri diversi d'un'arte, e quindi parti e fazioni, e protettori e creati e settarj.

I precetti di Lodovico erano quelli degli antichi; le massime dei contrarj quelle de' novatori: predicava il primo studio e fatica; replicavano gli altri pratica e ardire: e da ciascuna parte erano fautori ed amici, propugnatori e seguaci.

Fra i molti rimbaldanziva Dionisio Calvart fiammingo d'origine, ma che da gran tempo avea sede onorata in Bologna; presso cui sorgevano due rari ingegni, che tutti dovevano superare i secondi artefici, e far tremare i primi al confronto.

Questi due mostrava Dionisio; e si ridea della setta novella. Ma lungamente goder non doveva il Fiammingo de' giusti suoi vanti. Guido e il Zampieri per cagioni differenti disertaron la sua Scuola, e si ridussero a quella dei Caracci.

D'allora veramente può dirsi che riprendesse la Pittura l'alto suo seggio in Italia. Come lo prendesse, quai modi seguisse, come contrastati fossero i primi suoi passi; come di tutto trionfasse il *voler sempre e fermamente volere;* e come in fine anche la Scuola Senese, ricordandosi di quel ch'era stata, per opera dei Salimbeni e dei Vanni, tornasse gloriosa qual fu; sarà la parte più da meditarsi in questa Storia: poichè, quando sorse Raffaello, tutte le altre Scuole d'Italia

eran rivolte ad esprimere la natura quale essa pare, o a nobilitarla come intendevano: allorchè imprese la grand'opera della rigenerazione della Pittura Italiana Lodovico, nessuno si curava d'esaminar la natura, perchè ciascuno credea d'averne tutte le forme e tutte le varietà nella mente.

Quanto era facile adunque nella prima epoca di secondar la corrente, malagevole apparir doveva nella seconda di deviarla, e condurla per un nuovo sentiero: e malagevole tanto più, quando si consideri, che pressochè tutte le Scuole d'Italia erano guaste.

Da esse solo eccettuare si debbe un ingegno privilegiato; che sorse ad emulare i Caracci, e che avrebbe lor contrastata la palma, se in vece del proprio capriccio seguito avesse il sentiero, che animosamente percorrevano i suoi rivali.

Figlio di un rozzo muratore, come di un umil pastore fu Giotto, Michelangelo Amerighi o Merigi da Caravaggio, fu dalla natura fatto pittore; e nella storia ci comparirà come un'eccezione, o un prodigio. Senza maestri, senza precetti, tanto egli fece ed ardì; che dir non si saprebbe dove potea giungere, se fosse vissuto un secolo innanzi, o se imitando con sì gran verità la natura, dai pittori di quel secol beato preso avesse le norme per abbellirla.

Ma queste norme, con tanto magistero seguite

dai discepoli di Lodovico, furono da lui dispregiate: ed ecco la posterità imparziale, che, malgrado degli alti suoi meriti, non ardisce collocarlo a lato del Guercino e dell' Albani, non che di Annibale, del Domenichino, di Guido; che dir fecero a giusta ragione essere stata la Bolognese una Scuola di giganti.

Colloca il Mengs forse in troppo alto luogo il suo Annibale, di cui sembra essersi fatto un modello: (e i giudizj dei pittori derivano le più volte meno dalla riflessione, che dalla simpatìa:) ma, senza recare individuali opinioni sugli alunni di quella celebre Scuola; potrà dirsi con asseveranza, che dal momento, nel quale il Zampieri ed il Reni entrarono nella Scuola dei Caracci, non restarono in essa più discepoli intorno a un maestro, ma furono tanti grandi maestri, che fra loro si consigliavano, per seguitare l' opinione del più savio. Fra essi però grandeggiando questi due ultimi, destinati erano a mostrare al mondo l' esempio il primo dell' ira, e dell' affezione il secondo della Fortuna.

E bene a ragione tutta la vaghezza dell' ingegno suo pose Guido in effigiar questa Tiranna degli uomini, che dall' alto del Campidoglio stringe in mano il segnale di tutte le corruzioni, e per comune sventura l' emblema di quanto move la più gran parte degli eventi nel mondo (56).

Troppo a dir sarebbe di lui, se a dir soltanto si cominciasse; ma come spiegare la fatalità che accompagnò sino al sepolcro il suo sventurato rivale? Il Guercino e l'Albani goderono in vita della lor fama; ne goderono Lodovico e i cugini: e perchè dunque il secolo (non guasto e corrotto, perchè applaudiva a quei primi) ma patrigno e crudele, in mezzo alle maraviglie di Grotta Ferrata, e di Sant'Andrea della Valle, dinanzi a quel vero portento del San Girolamo (57), lasciava morire innanzi tempo, e senza premj, e senza la meritata lode il Zampieri?

Avveniva verso quei tempi lo stesso in Inghilterra per Milton: ma colà nel poeta la ragion politica disdegnava l'uomo di stato: ma qual causa, quale scusa potrà scolpar l'Italia da tanta ingiustizia verso il mirabil pittore?

È vero che la tremenda posterità, che annulla le reputazioni fattizie, e le annullate ricrea, lo risarcì con usura: ma non è meno vero che le anime generose si sentono indignate e dolenti alla ricordanza di sì grande infortunio.

E ciò avveniva quando Niccolò Pussino (e qual artefice egli era!) dichiaravasi rapito all'aspetto de' suoi dipinti (58): quando per ottenere il naturale, interveniva e studiava nell'Accademia sua: quando per seguirne da presso più che poteva le orme, non disdegnava di copiarne le storie (59):

ciò avveniva finalmente, poco prima che per la gran fama, levata dopo la sua morte dalle pitture di lui, che passarono in Francia; congiunta alle lodi, che ad esso continuamente tributava il Pussino; fosse da Luigi XIV stabilito d'aprire a Roma un'Accademia Francese di belle Arti.

Questo monumento, inalzato da una grande nazione, la quale ad istruirsi mandava i suoi alunni sotto il bel cielo, che avea veduti nascere tanti portenti; dove il Pussino medesimo tornato era, dove fermato aveva stabil dimora, ed avea per tanti anni esercitato un sì universal magistero, che appellar lo fece il Raffaello Francese; riguardato sempre verrà come un segno e di affetto per l'Italia, e di alta stima per le Arti, che non poco contribuirono a render grande quel Regno: il quale, anco in mezzo alle perturbazioni d'Europa, e nelle varie opinioni che la divisero e la dividono ancora, nessuno ebbe animo di assalire nella gloria privilegiata de'suoi Artefici e de' suoi Scrittori.

Presso a poco verso il tempo, in cui dai Caracci richiamata era la Pittura con sì saldi sostegni a gloria novella, un bell'ingegno di Firenze, dallo sfacciato tingere del Baroccio paragonato al languido colorire dei Toscani, dicesi che riconoscesse qual esser doveva la media via da tenersi, onde giungere in quella parte alla retta imitazione della natura.

Amico del gran Galileo, da esso ricevendo gli ajuti che da un tant' uomo sperar si potevano per l'arte sua, giunse Lodovico Cardi da Cigoli e pel disegno, e per l'invenzione, e pel colorito ad altezza sì grande, che il suo solo esempio potuto avrebbe far ritorcere dall'imitazione servile di Michelangelo i Fiorentini pittori. Basta il Cristo mostrato al popolo per farne fede (60).

Quanto più l'avrebbe potuto, allorchè vide al suo fianco, non solo il Chimenti da Empoli, nella seconda sua maniera sì robusto e sì vago; e Matteo Rosselli nell'insegnar sì valente; ma, abbandonando l'orme battute dal proprio padre, unirsi anco il giovine Allori; che malgrado delle sue stravaganze, e la vita brevissima, e lo studio trascurato, e gli sprezzati lavori, tanto lasciò di mirabile sulle tele, anche in confronto della perfezione dei Caracci?

La storia della Scuola di essi, egregiamente scrisse il Lanzi esser la storia della Pittura Italiana per circa due secoli. E da questa sentenza naturalmente deriva la considerazione, che per quasi due secoli continuossi a tener fermi quei canoni, che l'avevano dalla sua decadenza fatta risalire a grandissima altezza.

E quasichè gli astri della pittura ricomparir dovessero in egual numero, come i celesti nelle rivoluzioni del globo; ai sette grandi Lumi del

Secolo XVI vediamo succederne altrettanti nel XVII, i quali se brillano di minor luce, un numero maggiore traggon seco di astri minori, che pur vagamente, anche in mezzo di essi, risplendono.

Primo d'ogn'altro il Lanfranco, sembra col fatto ripetere la sentenza di Michelangelo, che per coloro, i quali avevano dipinto nelle cupole, i quadri da cavalletto erano un trastullo ed un giuoco.

Emulo di Guido il Pesarese, che il Malvasia chiamò il più corretto disegnatore del suo secolo, a lui s'avvicina per la varietà delle teste, pel comporre dignitoso, pel colorir che tiene del Veneto; e lasciò di sè rammarico grande, per l'immatura sua morte.

È il Cignani fondatore d'una nuova Scuola, che serve a mostrare come possano finirsi le pitture, senza farle apparire stentate: e come possa dipingersi sulle pareti e sulle tele con tale uguaglianza di perizia, che dir non si saprebbe qual sia da preferirsi al confronto.

Discepolo no dei Caracci, ma disdegnando altamente i manieristi, e fattosi uno stile particolar tutto suo, brillar sembra del proprio lume Bartolommeo Schedone da Modena; il più vicino al Coreggio per la grazia, il più lontano dagl'imitatori suoi pel disegno.

Più pomposo risplende (61) il Cappuccin Genovese, di cui troppo altamente forse il Lanzi scriveva: ma che fa perdonarsi la poca scelta delle forme, con un pennello sì franco, capace d'abbattere ogni miglior colorista. E ben giustamente nella patria dei grandi coloritori ebbe onorata la tomba.

Che dirò del Cortona, inventore d'un nuovo stile? Forse fu parziale di troppo chi sentenziò che colla magia del pennello non lascia luogo alla critica, e che incanta colla facilità quando anche non appaga colla ragione.

Che di quell'ardito frescante, il quale, rinnovando la fama data da Masaccio a San Giovanni, ebbe ai giorni nostri la gloria di veder la meccanica venire in ajuto della pittura, e intere trasportarsi le pareti e la volta di una sua cappellina (62), onde accrescer fregio e decoro ai monumenti con bell' ordine riuniti del pennello dei nostri maggiori?

Che in fine di quel Poeta Pittore, che valente nelle battaglie come nelle marine, più valente ancor nelle selve, come nei dirupi; dimostra talvolta un sì straordinario ingegno nelle terribili scene della storia, che nell' Attilio Regolo, e nel Catilina non sapresti forse a chi dar la palma se alle tinte del fiero dipintore, o alle frasi del grande Istorico, e del gran Poeta Latino (63).

Nè a quei soli può ridursi la gloria di questa epoca: perchè il Sacchi, benchè uscito dalla scuola dell' Albani, mostra che nato era per ben altri concetti, che di Veneri, di Ninfe e di Amori: perchè il Ribera, miglior disegnatore del maestro, più vagamente colorisce, e lo supera in decoro e in fecondità: perchè il Borgognone, dipingendo battaglie, fa intender quasi il nitrir dei cavalli, e il risuonar delle armi dei combattenti.

É verso la fine del secolo quattro altri pittori, benchè in genere differente, levaron alto grido di loro.

Chi lo trasse dalla velocità, che sbalordiva gl' inesperti, e fu Luca Giordano: chi dai volti delle Vergini ch' egregiamente dipinse, perchè avea nella figlia il modello della bellezza, e fu Carlo Maratta: chi finalmente dai soggetti sacri è tutti ripieni di celestiale soavità, e furono il Dolci ed il Salvi.

Ambedue tutti grazia, e tutti dolcezza ambedue, se a questo mancano i pregi dell'invenzione, e all'altro un mover di pennello più animato e più franco; ricomprano i lor difetti con tanta diligenza e tant' espressione, che qualunque siane la causa, le opere loro sono ricercate al pari di quelle dei più famosi maestri.

Dopo di essi, nonostante l'esempio del Maratta, che osò di sollevarsi infino a tele di straordinaria

grandezza, e lor sopravvisse d'oltre un quarto di secolo; malgrado i seguaci del Cortona; malgrado gli sforzi del Cignaroli, che rinnovò il tingere de' bei tempi della Veneta Scuola; malgrado l'ardire del Tiepolo, che ci ricorda sovente il colorire del gran Veronese; se la Pittura Italiana non traviò dai buoni princìpj, videsi, per mancanza di sommi ingegni, volger di nuovo alla decadenza.

Ma perchè possa dirsi, che in ciascun' epoca di essa l'Italia non mancò mai di qualche Artefice privilegiato, il quale si fè strada co' suoi dipinti ne' più scelti gabinetti e nelle gallerie più famose d'Europa; Venezia ebbe il vanto e direi quasi la compiacenza di vedersi riprodurre nelle più belle sue piazze, nelle più ridenti sue rive, nelle fabbriche sue più maestose dal magico pennello di Antonio Canale.

Ed anche di questo rarissimo Artefice, che da nessuno de' suoi discepoli, o seguaci potè mai essere imitato, da ingannare anco i meno esperti, parmi che poco dicesse il Lanzi; e che lode maggiore meritasse un uomo, che sia nell'arie o nell'acque, sia nelle fabbriche o nelle figure, tutti superando, e non raggiunto da alcuno, sembra far epoca da sè.

In genere diverso Francesco Zuccherelli, con minor merito per l'effetto, è diligente nell'imitare la natura e la verità. Onorato dalle lodi

dell'Algarotti, fu ricercato dai contemporanei; ma vide sorgere due maggiori ingegni, che destinati parevano ad inalzar di nuovo la Pittura in Italia. E ciascuno intende che parlasi del Batoni e del Mengs.

La mancanza di valenti rivali; l'aver ambedue fermato stanza in Roma; e la decadenza visibile delle altre Scuole Italiane, dovettero contribuire alla loro gran fama. Per un quarto di secolo almeno non si parlò che di loro. Furono istituiti confronti, stabilite furono teoriche; si scrisse più di quello che si dipinse: ma ebbe la gloria il Batoni (64) che i più grandi Sovrani andasser fastosi di vedere le loro imagini ritratte dal suo pennello: e godè il Mengs di tanta fama, che fra i molti ammiratori non mancò taluno, il quale, con troppo esagerata iperbole, ricordasse non avergli a torto il padre imposto il nome di Raffaello.

Dileguate queste larve, compariscono l'uno e l'altro nella vera luce dinanzi alla posterità, che al primo terrà conto del suo zelo con cui secondò le belle doti, che ricevute avea dalla natura; ed al secondo lo studio indefesso, per cui si disse essere stato fatto pittore dalla filosofia.

Ma studiò il primo in Raffaello e negli antichi, che tenendolo nella dritta via, gli diedero campo *di rappresentare con sceltezza e verità la natura:*

sono parole del Lanzi: il secondo, nel Parnaso di villa Albani, meritò le lodi del Visconti; e basta questo elogio per tutti.

Incitati dagli esempi del Batoni, e dagli esempi e dai precetti del Mengs, sorsero intorno a loro il Cades e il Corvi, il Cavallucci e la Kauffman; quindi negli ultimi anni Gaspare Landi, che se disegnato avesse come coloriva, rimarrebbero più luminose tracce della non poca fama da lui goduta finchè visse.

Il Cades però, sopra tutti gli altri, da un'indole sua propria e particolare, destinato era per l'imitazione: e contraffacendo i più famosi pittori, si narrano di lui tali fatti, che attestati dai contemporanei, dovranno sembrar favolosi a chi verrà (65). Il Corvi disegnava egregiamente; ma non ugualmente coloriva: pochi poi tingevano con maggior vivacità del Cavallucci: che assai maggiore apparirebbe se, non trascurando l'ideale, avesse maggiormente seguito la pratica del Caravaggio (66). Infine, ispirata sovente l'Angelica Kauffman dalle Grazie, ha vedute molte sue belle invenzioni eternate dal magico bulino del Bartolozzi.

Ma il vanto della Romana Scuola non dee limitarsi a questi soli in quel secolo. Nella stessa maniera che Atene si gloriava di aver dato la perfezione al grand'ingegno dell'Oratore Latino (67); Roma può gloriarsi d'aver sollevato a maggiore

[illegible] sommi Genj Francesi, che venuti [illegible] istituita da Luigi XIV, tornarono [illegible] onde riempiere di maraviglie la Francia [illegible] Europa.

Chi non hà veduto i quadri di Giuseppe Vernet, non sa quel che sieno tempeste rappresentate in colori: nè già tele colorite colla rappresentanza di fabbriche, ma vere fabbriche in picciole proporzioni sembrano i mirabili suoi Porti (68). Quando riuniti si trovavano nella stanza del Lussemburgo, a tal uopo preparata, destavano un tal diletto, che nessun gabinetto d'Europa potea presentarne l'eguale.

Solo il Vernet nel suo tempo, in mezzo ai corruttori della pittura, era una protesta vivente contro il gusto del secolo. Ma un figlio allevando, il qual ne doveva col figlio suo mantenere la purità; dar pareva la mano a quel Grande, che il consenso generale ha dichiarato e riverito come il Restauratore della Scuola Francese.

Sommo Giacomo Luigi David pei suoi dipinti, e pel Leonida alle Termopili, sopra ogn' altro; sommo pei suoi discepoli, che han tanto aggrandito la fama di quella Scuola; divide la gloria col solo Pussino: e serve a dimostrare che alla perfezione dell'arte non si va, se non per la gran via percorsa dall'uno e dall'altro. Eterna sia dunque la gloria, ed all'uno e l'altro eterna la lode: onde

avrà la Francia due stelle, che nelle aberrazioni de' suoi artefici, segneranno sempre il retto sentiero a quelli che verranno.

Ma col Batoni, col Mengs, e cogli altri di sopra nominati non termina la storia dell' Italiana Pittura: poichè la fine del Secolo XVIII nella patria del Luino, e in mezzo alle pitture ispirate dal genio di Leonardo, vide sorgere in Andrea Appiani e Giuseppe Bossi, due sì valenti, e fra lor sì disparati ingegni, che andar ne può la Scuola Lombarda per molti titoli altera.

Possedeva questi come il Mengs gran filosofia nell'esercizio dell' arte: ma privo era della dote del colorire: sicchè le opere di lui, che più si ammirano, dipinte sono a chiaroscuro. Il gran Cartone, con cui tentò di ricondurre a nuova vita l'original pittura del Cenacolo del Vinci sì ben disegnato, e la copia sì mal colorita, son la prova di questa mancanza (69).

Ma quando affrontar non debbe la difficoltà del colore, con quanta grazia non tratta gli argomenti leggiadri; con quale altezza non si solleva nell' inventare i sublimi! Le due sole composizioni, dove ha rappresentato le Scuole del Petrarca e di Dante, basterebbero ad eternarlo: nè v'ha persona, la qual vedute una sola volta le abbia, che non si ricordi con qual tenero affetto Amore dischiuda il Volume di Platone al Poeta

di Arezzo; e con qual disdegnosa sembianza, in cima d'una scabra ed inaccessibil montagna,

. . . . *caldo*
D'ira e di bile Ghibellina,

si mostri, il gran Cantor di Firenze.

L'Appiani è per ogni conto a lui superiore nei quadri coloriti: se pure non debba dirsi che superollo ancora, là dove prese ne' chiaroscuri ad effigiare i fasti più luminosi del gran Capitano del secolo (70).

Soave a un tempo e grandioso, sia che volga il pennello su tele di grandi, come di piccole dimensioni; or somigliando il Coreggio, ed or Giulio Romano (nei cavalli specialmente, ch' ei dipinse bellissimi e vivi), molto più lasciato avrebbe alla nostra ammirazione, se non fosse (ugualmente che il Bossi) sceso innanzi tempo al sepolcro.

Fortunati ambedue però d'aver goduto in vita della lor fama; d'avere avuti per amici gli uomini più riputati d'Italia; e d'aver lasciato una gloria, che andò sempre, dopo la loro morte, crescendo.

Con essi, mancati di vita nei primi anni del secol presente, si apre un' era novella per l'Italiana Pittura, e con loro compiesi, cominciando da Giunta, il secolo sesto di sforzi, di trionfi, e di portenti. Un sì lungo spazio non vantò nessuna

antica nazione: nè forse vanteranne veruna delle moderne.

E ciò avveniva in Italia, perchè (malgrado le fazioni, le parti, e quindi le guerre pressochè continue nelle quali fu involta) non mancarono mai sia per la sacra, sia per la profana pittura, protettori e fautori splendidissimi. Dovunque il guardo si volga, sorgono prove della prima; e Milano, Mantova, Venezia, Bologna e Firenze conservano i più grandiosi monumenti del favore con larghezza grande retribuito dai ricchi alla pittura profana.

Giustamente disse quell'antico, che un cuore generoso era uno dei più bei doni, di cui potesse far presente il Cielo a quanti compartì le ricchezze. Il buon uso di esse fu mai sempre lo scoglio, dov' andarono malauguratamente ad urtare coloro, che nacquero solo al mondo per far numero ed ombra. E quindi dopo la morte, di lor non resta che ombra e silenzio.

Non così avverrà certo ad un Romano Principe, vissuto nello scorso secolo, largo rimuneratore del merito, e amico più che mecenate del grande Ennio Quirino Visconti. E basti il fatto seguente a sua gloria.

Era in Roma verso il 1770 un Francesco Caccianiga milanese pittore non spregevole, già scolaro in Bologna del Franceschini. Mal ridotto in

vecchiezza, per fatali vicende, nè restandogli che sette suoi quadri, onde vivere; al Principe Marcantonio Borghese gli fece offrire, in compenso chiedendo una prestazione vitalizia di scudi dieci per ogni mese.

Accolse quel generoso Signore l'offerta: ordinò che non dieci, ma quindici scudi assegnati gli fossero: e i quadri a lui rilasciò, pel caso di maggiori bisogni. Atto magnanimo (71), e non abbastanza noto; che sì grandemente onora uno dei più caldi fautori delle belle Arti; e col quale ho voluto chiudere questa mia Introduzione, acciò serva di splendido esempio alle belle anime; di vergogna e rammarico alle triste: e perchè, insieme alle tante prove dell' umano ingegno, una se ne unisca dell' altezza e della dignità dell' umana natura.

ANNOTAZIONI

(1) Plinio, Lib. xxxv, c. 3.

(2) Si conservarono sino all' impero di Claudio, nel quale perirono in un incendio. *Ivi* c. 4.

(3) Nella prima guerra Punica.

(4) Plinio, Lib. xxxv, c. 4.

(5) Trovasi nell'ANTOLOGIA un epigramma su questa pittura.

(6) PUB. VICT.

(7) Vedasi, Tomo IV, pag. 365 e segg. edizione di Prato.

(8) Espressione del Vasari, al principio della Vita di Cimabue.

(9) Nel Capitolo IV della Descrizione della R. Galleria di Firenze, che trovasi nel Tomo XLVII del Giornale dei Letterati, compilato da Monsignor Fabbroni.

(10) Di questo Autore si tratterà lungamente nel Primo Capo della Storia.

(11) VISCONTI, Lettera ad un Inglese. Trovasi nel T. I. dell' Opere Varie, edizione di Milano, pag. xxx.

(12) Le pitture di Duccio sono avanti e dopo il 1300.

(13) N' ebbi notizia da un Artista distinto, che vi si trovò presente. Di quest'Arca dice il Cicognara: « Il nostro stupo« re sarà sempre per la prima opera che fece in Bologna ». Lib. III, cap. 3.

(14) Nè manca chi preferisce il primo al secondo.

(15) Vedasi quest' Angelo intagliato, a carte 11.

(16) *Ille ego sum per quem Pictura extincta revixit.* etc. Vedasi l' Iscrizione intera scritta dal Poliziano; troppo nota per doversi qui riportare.

(17) Si terrà proposito di questo bel Monumento: per ora

basti citare il libro scritto con grand' abilità da un mio egregio amico, intitolato: SULLA CAPPELLINA DEGLI SCROVEGNI NELL' ARENA DI PADOVA, E SUI FRESCHI DI GIOTTO IN ESSA DIPINTI; OSSERVAZIONI DI PIETRO ESTENSE SELVATICO. Padova, coi tipi della Minerva, 1836, in 8.

(18) È Francesco Traini, scolare di Andrea Orgagna, citato dal Vasari pel suo quadro in S. Caterina di Pisa, che si darà intagliato. Altri quadri certi di lui non si conoscono, che io sappia, perchè saranno stati facilmente attribuiti al maestro.

(19) Mentre si stampavano queste note mi è giunto il bel libro del sig. A. F. Rio, sulla FORMA DELL'ARTE, dove molte cose si trovano, che saran degne di considerazione sul carattere religioso di quei tempi.

(20) Il Decreto per l' inalzamento di quel celebre tempio è del 1290.

(21) Fra gli altri, l' egregio sig. Conte di Montalembert, nell' Introduzione alla sua Storia di S. Elisabetta d' Ungheria così si esprime: « Giunta da Pisa, e Guido da Siena annun-
« ziano nel tempo stesso nella pittura la scuola grave e ispi-
« rata, che doveva sì presto aggrandirsi . . . . e giungere al
« cielo col Beato monaco da Fiesole.

(22) Vedasi intagliato a pag. 16.

(23) Forse incontrerò dei contradittori; ma siccome intendo di esporre ingenuamente quello che penso; lascerò che altri senta da me diversamente. Ecco l' intera sentenza del Caro:

PINSI, E LA MIA PITTURA AL VER FU PARI:
L' ATTEGGIAI, L' AVVIVAI, LE DIEDI MOTO,
LE DIEDI AFFETTO: INSEGNI IL BONARROTO
A TUTTI GLI ALTRI, E DA ME SOLO IMPARI.

(24) A suo luogo si esaminerà questo punto controverso di storia.

(25) Lo abbiamo dal Malvasia. Per dare un' imagine del modo suo di dipingere ho fatta disegnare e riporto intagliata la migliore delle sue Vergini. V. pag. 20.

(26) Il merito di questo uomo straordinario non è sentito universalmente; perchè per ammirare convien vedere: nè

veder si può quanto di grande ei fece, se non in Firenze. Poco visse, poco operò: quindi i suoi quadri sono rarissimi anco nelle più celebri Gallerie d'Europa.

(27) Pare fuor di dubbio, che Baccio Bandinelli lacerasse quello del Bonarroti; una copia del quale si è poi trovata in Inghilterra, e intagliata da Schiavonetti. Di quello del Vinci ci ha lasciato un ricordo l'Edelinck.

(28) E percorso l'avrebbe certamente Leonardo, che tanto nell'indole a Raffaello somiglia, se più che il vero e il sublime cercato non avesse con troppo studio il difficile e il nuovo.

(29) *Phidiæ simulacris nihil perfectius*. Cic. in Orat. §. 2. *Phidiæ signum simul adspectum et probatum est*. Cic. in Bruto. §. 64.

(30) Ne sono i gessi omai sparsi per tutta Europa.

(31) Lib. xxxv, cap. 9.

(32) Plutarco, nella Vita di Pericle.

(33) Erano in San Pietro di Perugia alcuni quadretti del Vannucci, che furono copiati da Raffaello con una rara vaghezza: e le copie sono adesso nella Galleria di Baviera. Gli originali s' ignora dove al presente si trovino.

(34) Intendo della Vergine mirabile di Casa Conestabili, in Perugia, e che darò intagliata.

I Ritratti, di cui sotto si parla, son quelli notissimi di Francesco e Maddalena Doni.

(35) Intendo della Madonna del Pesce, che segna il passaggio tra la seconda e terza maniera di Raffaello. La reco intagliata a pag. 22 con rara semplicità. L'Artista, che l' ha disegnata e intagliata, ha superato se stesso. È questi il Sig. G. Rossi, esattissimo soprattutto per conservare i caratteri de' Pittori e che ha intagliato pressochè tutte le Tavole della Prima Epoca. Il concetto di quel quadro sarà esaminato allorchè si parlerà delle tre maniere di Raffaello.

(36) Il Vasari lo dice a proposito del Gozzoli: ma parmi assai più conveniente per Raffaello.

(37) Traditurus; che è il vocabolo, con cui si termina l' *Amen dico vobis del* Testo Evangelico.

(38) Il fatto è notissimo. Andrea del Sarto copiò quel Ritratto e lo copiò con tale esattezza e bravura, che a Giulio

Romano parea di riconoscere nella copia i tocchi del proprio pennello dati sull'originale. Essa copia trovasi ora in Napoli nella R. Galleria.

(39) Forse andavano lungi dal vero; ma io stesso ho qualche volta inteso porre in paragone da uomini delle Arti intelligenti l'Assunta di Tiziano colla Trasfigurazione di Raffaello.

(40) Nel Refettorio delle Grazie a Milano sono gli avanzi (così possono chiamarsi) del Cenacolo di Leonardo.

(41) È noto che Michelangelo era anche poeta.

(42) Questa parmi la parte grandissima nel carattere di tanto uomo.

(43) Ho inteso di parlar sopra dei quattro Pittori, di cui scrisse il Dati le Vite. Di contro agli altri Pittori greci anco famosi stanno altri non meno famosi Pittori italiani. La composizione del quadro della CALUNNIA di Apelle, quale l'abbiamo da Luciano, ce l'ha dimostrata il Fiorentino Carlo Dati nel modo seguente: « Apelle si vendicò in tal guisa della ca-
« lunnia. Dipinse egli nella destra banda a sedere un uomo
« con orecchie lunghissime, simiglianti a quelle di Mida; in
« atto di porger la mano alla Calunnia, che di lontano s'in-
« viava verso di lui. Stavangli attorno due donnicciuole, ed
« erano se io non erro l'Ignoranza e la Sospizione. Dall'altra
« parte venìa la Calunnia tutta adorna e lisciata, che nel fie-
« ro aspetto, e nel portamento della persona ben palesava
« lo sdegno e la rabbia, ch'ella chiudeva nel cuore. Porta-
« va nella sinistra una fiaccola e con l'altra mano strascina-
« va per la zazzera un giovine, il quale elevando le mani al
« cielo chiamava ad alta voce gli dii per testimoni della pro-
« pria innocenza. Facevale scorta una figura squallida e lor-
« da, vivace ed acuta nel guardo; nel resto somigliantissima
« a un tisico marcio: e facilmente ravvisavasi per l'Invidia.
« Poco meno che al pari della Calunnia eranvi alcune fem-
« mine, quasi damigelle e compagne, il cui ufficio era inci-
« tare, e metter su la Signora, acconciarla, abbellirla; e
« s'interpretava che fossero la Doppiezza e le Insidie. Dopo
« a tutti veniva il Pentimento colmo di dolore, rinvolto in
« lacero bruno, il quale addietro volgendosi scorgea venir

« da lungi la Verità, non meno allegra che modesta, nè me-
« no modesta che bella ».

L'ho qui voluta interamente riportare, acciò chiunque possa farne il confronto colla composizione mirabile del Ginnasio, detto volgarmente la Scuola d'Atene. Credo poi esser noto che il Botticelli sulla scorta di Luciano dipinse il Quadro; e che anco Raffaello ne fece un disegno, il quale fu inciso e trovasi alla Tav. 39 del T. I della Collezione di Crozat. L' egregio Cavalier Ant. Ramirez da Montalvo Direttore della Galleria di Firenze ricorda un disegno di Raffaello citato dal Lanzi, come esistente già nel palazzo del Duca di Modena: ma per quante ricerche ne abbia fatte, mi è stato da varie persone risposto che colà più non si trova. È questo il luogo di avvertire che ad Atene dicesi che scoperti si sieno due Quadri citati da Pausania, i quali servirebbero a darci una idea del merito dei greci Pittori, assai più giusta e precisa di quelle che abbiamo.

(44) E qualche volta anche più che l' anima. L'Albertinelli ha uno scolare, per nome Visino, che poco dipinse in Firenze; avendo passato il più della sua vita in Ungheria. Cita il Vasari in modo da non errare una sua Deposizione fatta per la Casa Doni. Or questo Quadretto da detta Casa venduto al marchese Manfredini, e da esso legato al Seminario di Venezia, è di tal bellezza, che è stato sino ai nostri giorni ed è ancora tenuto per una rara opera di Andrea del Sarto.

(45) Intendesi del Monte Santo di Dio, e della Divina Commedia stampata dal della Magna in Firenze, con figure intagliate in rame; il primo nel 1477, il secondo nel 1481.

(46) Si darà questa sublime pittura, la qual mostrerà, che se il Razzi aveva pennelli per tutti i prezzi: fra essi erane uno che prezzo non aveva; e che al pari stava di quello de' più grandi Artefici.

(47) Nè come modello del bel dipingere del Coreggio può riguardarsi il Mantegna: tanta è la distanza da'suoi quadri detti della prima maniera a quelli della terza, e forse anche a quelli della seconda.

(48) I posteri crederanno che intorno al David di questo

grand' uomo si faceano per ischerno delle lordure? Crederanno che convenne porvi le guardie? e che una mano di rei giovinastri, non potendo quindi avvicinarsi per imbrattarla, percosse la statua co' sassi; sicchè ne furono arrestati alcuni, recati prigione, e alle Stinche condannati? Parenti, Storie Fiorentine, MS. della Magliabechiana, all' anno 1504.

(49) Quattro furono i pittori di quella celebre camera, come narrerassi a suo luogo. Qui si nota come nelle Storie di Giuseppe Ebreo fu il Pontormo d' una rara perfezione.

(50) Nel Quadro dell' Annunziata, posta in Venezia a S. Salvatore. Veggasi il Ridolfi, T. I, pag. 185.

(51) Si possono vedere nel Ridolfi le descrizioni delle grandi composizioni sue.

(52) Era Sebastiano del Piombo, che, dopo la morte di Raffaello, si credeva poco meno che suo eguale.

(53) Angelo Allori vi effigiò le sembianze del Pontormo suo maestro, del Gelli letterato insigne, di Costanza Doni e di Cammilla Tedaldi, belle e oneste femmine de'suoi tempi.

(54) Cioè, non parmi che la stima per esso, benchè generale, stia in proporzione degli alti suoi meriti.

(55) Parlasi del famoso quadro, che in Parigi sotto l'Impero fu dalla tavola fatto mirabilmente trasportar sulla tela. La Visione d' Ezzecchiele dalla Galleria degli Ercolani passò nella Medicea; ma s'ignora quando.

(56) È dipinta a fresco; e in mano stringe una borsa di danaro. Le moltissime copie, anche di valenti autori, mostrano in qual pregio fu sempre tenuta quella rara pittura.

(57) Per diminuirne il merito, i suoi emuli fecero a contorni intagliare l' invenzione di Agostino Caracci per lo stesso argomento: accagionandolo di plagio. Egualmente lo Speroni tacciò di oca l'Ariosto, perchè prese molte invenzioni dal Boiardo!

(58) Veggasi il Bellori.

(59) Copiò la Flagellazione di S. Andrea.

(60) Può vedersi egregiamente intagliato nella Galleria di Firenze, pubblicata in Parigi da Masquelier.

(61) Bernardo Strozzi detto il Cappuccino Genovese.

(62) Questa cappellina, dipinta da Giovanni da San Giovanni, dal Convento delle monache della Crocetta fu trasportata all'Accademia delle Belle Arti di Firenze. La principal pittura rappresenta la fuga in Egitto, ed è vivacissima di colorito.

(63) Orazio e Sallustio. Ciascuno intende che parlasi di Salvator Rosa.

(64) Veggasi il suo Elogio scritto dal Cav. Onofrio Boni, nel Tomo III delle Memorie per le Belle Arti. Roma 1782, in 4.°

(65) Si vedranno a suo luogo. È certo, che in fatto specialmente di disegni, egli contraffaceva le maniere di tutti i grandi pittori mirabilmente: e copiandoli poi dai loro, non distinguevasi l'originale dalla copia.

(66) Nel quadro di Pisa, della monacazione di Santa Bona, due sacerdoti, perchè presi dal vero, son due figure vive: le altre son dipinte.

(67) Ove si recò, dopo aver trattata la seconda sua Causa.

(68) Sono quindici. Allorchè stavano cogli altri suoi quadri di Marine e di Paesaggi al Lussemburgo, la stanza che li conteneva parea veramente incantata.

(69) Questo Cartone trovasi ora in Monaco, ed è d'assai superiore alla copia fattane dallo stesso in colori.

(70) Furono intagliati nelle scuole di Longhi e Rosaspina: e servirono a propagar la sua fama per ogni dove.

(71) Questo fatto trovasi narrato lungamente nel Tomo II delle sopracitate Memorie per le Belle Arti. È indicato anche dal Lanzi. Il Caccianiga era stato rovinato da un banchiere, col quale aveva fatto un vitalizio, e che mancò di credito. — Era uomo di alto animo: e nelle stesse Memorie, a pag. 159 può vedersene una prova.

« *Mai non si mostri al ver timido amico*
« *Chi non vuol perder vita appo coloro,*
« *Che questo tempo chiameranno antico.*

DANTE.

INDICE

DEL TOMO PRIMO

ΕVCΕΒ Ι:
καραη
ЄF

PROEMIO

ALL' EPOCA PRIMA

Quello, che nella splendida sua indignazione fa intender Giovenale, che Roma era divenuta ai (1) *suoi tempi; tale era presso a poco l'Italia sul cominciar del secolo XI. Per edificare, per iscolpire, per dipingere non si proponevano che Greci. Ma grande era il merito loro; e, della sola Pittura parlando, anche senza lo stupendo quadro della morte di S. Efrem, che s' ammira nel Museo Cristiano di Roma, la rara perfezione delle miniature, che adornano un Evangelario del Secolo X, il quale dalla casa Bonvisi passò ad ornare la Biblioteca Sovrana di Lucca, basterebbe per testimonio della loro perizia* (2). *E rarissima ella era ed antica, e quindi ricercata e famosa; come le Tombe Imperiali e la Tribuna di San Vitale in Ravenna il dimostrano.*

E chi è colui, che per la prima volta pone il piede (3) *presso a quei venerabili monumenti del greco magistero, che ne' musaici sfidava quasi l'eternità; senza sentirsi comprendere da una misteriosa venerazione, e senza ripetere i detti del gran Capitano de' giorni nostri, alla vista delle Piramidi:* Dodici secoli e più dall'alto di quella tribuna ci riguardano? *Michelangelo stesso, se li visitò, dovè sentirne la voce.*

Ciò non ostante, comprendesi come in Italia rincrescesse altamente a chiunque sentisse in petto la dignità dell' onor nazionale una servitù così fatta; servitù che si mantenne anco dopo il Secolo X, in cui quella pittura decadde; servitù che diveniva ognor più penosa, quanto per anni ed anni si andava maggiormente ogni dì prolungando.

In altre opere sarà da indagarsi come ciò avvenisse: con quali modi, e per quali cagioni si propagasse: come nell' Architettura primamente, quindi nella Scultura gl' Italiani rompessero il greco giogo; e come poi con ornamenti d' italiana scultura sorgesse con universal maraviglia il gran Battistero di Pisa, primo inconcusso e sublime monumento dell' altezza dell' ingegno italiano in quelle due Arti.

Ma ciò, che negar non potrebbesi, perchè appare da documenti certi, la Pittura sul comin-

ciare del secolo XIII mantenevasi greca. V' erano sì, come narrano tutti gli Storici, e v' erano stati anche antecedentemente italiani Pittori: ma senza lasciar nome illustre, senza far degne opere, e molto meno senza procurar degni allievi. Il Cavalier D'Agincourt mostra sino all'evidenza la verità di questo assunto. Tali furono un Ariperto Lucchese, che visse alla metà del Secolo VIII; un Pierellino, o Pietro di Lino con un Guiduccio Senesi, che vissero nel XII; e non pochi altri (4).

Or chi fu il primo, che animosamente, sotto il magistero dei Greci, desse mano ai pennelli; da lor cominciasse a discostarsi; e lasciasse prove incontrastabili d'italiana Pittura? Queste sono le ricerche, che far debbe lo Storico imparziale: non seguir cecamente l'autorità; non cedere agli eleganti sofismi; ma investigare nei monumenti dei diversi tempi come dirigere i suoi giudizi.

Quando di Arti e di Scrittori si parla, che di quelle trattarono in Italia, il primo e più autorevol Autore che soglia comunemente citarsi è Giorgio Vasari. Egli è per la Storia della Pittura quello che Omero fu per la gran famiglia di Atreo; il Vate Sacro *cioè, che la sorte conceder volle a Firenze* (5), *per celebrar le sue glorie.*

Nè certamente uno a lei potea concederne, che fosse dotato di perspicacia maggiore nella conoscenza dell'arte, di maggior evidenza nella narrazione, di maggior eleganza nell'artificio dello stile.

Di qui nasce, che come ci appariscono gli oggetti a traverso il cristallo, si veggono a traverso le sue parole, in tutta la lor verità le opere da lui descritte dei molti e variati Artefici, de' quali ha dettato le Vite.

E tanto ineffabile è il diletto che ne deriva; tanta la dottrina ond'ei cosparse quel libro; che di mano mai non cade, sia per noja, sia per istanchezza, sia per sazietà.

Dopo di esso molti vennero, che scrissero di Arti; ma, tranne pochi che a lui si appressano, gli altri ne stanno a una distanza infinita.

Qual maraviglia dunque, che la sua gran fama, derivata dal gran numero de' suoi lettori, abbia fatto creder vero quello, che, rigorosamente parlando, non è: se pure dir non si volesse che sia, inteso in un certo senso particolare? Quanto sono per aggiungere spiegherà chiaramente il mio concetto.

Fa il Vasari precedere alle sue Vite un Proemio, sul terminar del quale conclude: « Ma tempo « è di venire oggimai alla vita di Giovanni Cima- « bue; il quale, siccome dette principio al nuovo

« modo di disegnare e dipingere, *così è giusto e*
« *conveniente ch' e' lo dia ancora alle Vite ec.* »

Or se veramente (come egli mostra di opinare) Giovanni Cimabue fu il PRIMO *che disegnasse e dipingesse nel* nuovo modo, *cioè lontano dalle greche forme, nulla sarebbe da opporsegli; e il suo concetto, inteso e circoscritto in questi termini, diverrebbe interamente vero. Ma il fatto sta contro di lui. La Vergine più famosa e stimata di Cimabue conserva nel volto troppo chiara l' impronta delle forme, che davano i Greci alle Vergini loro, perchè l'evidenza non venga a contradire al concetto. Essa è intagliata nella Tavola IV.*

Siccome poi la verità traluce pressochè sempre, anco là dove meno gli scrittori si pensano, lo stesso Vasari nel progresso di quella vita, scrive che Cimabue sebbene imitò i Greci ..... levò gran parte della lor goffa maniera. *Ma se imitò i Greci, e levò* gran parte, *ciò significa che anch' esso credea vedere nelle pitture di Cimabue non pochi resti della greca maniera: e quindi non potrà ragionevolmente asserirsi ch' egli fosse il* Primo *a disegnare e dipingere nel* modo nuovo; *quando ci avvenga di mostrare che altri prima di lui cominciasse a lasciar le forme dei Greci. Per procedere con ordine stimo necessario, che rapidamente si scorrano tutte le Pro-*

vincie, nelle quali era divisa l'Italia, sul principio del secolo XIII.

Cominciando dal Piemonte, non trovasi notizia di pitture sino al 1314: *nel Genovesato la pittura, che nulla ha di greco, è del* 1368 (6): *nel Milanese riconobbe il Lanzi tutte esser di greco stile le opere che anteriori a quel tempo ne rimangono* (7): *in Cremona furon pittori nel* 1213, *ma ignoti; e perdute son l'opere loro* (8): *la Scuola Mantovana comincia dal Mantegna: la Veneta si mantenne di carattere Bizantino sin molto dopo la morte di Giotto: più avanti la Ferrarese comincia da Gelasio, che fioriva nel* 1240; *ma le cui opere o son perdute, o ridipinte, o incerte: la Modanese da Tommaso, che dipingeva nel* 1352 (9): *e la Parmigiana nulla di più antico può vantare delle pitture del suo Battistero terminato di costruirsi nel* 1280. *Se ne citano altre del* 1233, *ma perite.*

Vengono le Scuole Bolognese, Romana e Napoletana. Nella prima s'ammira in S. Stefano un gran monumento che precedette il secolo XIII; ma greco è stimato dal Lanzi (10), *che non fu contradetto da veruno. Le Vergini dette di S. Luca sono di greco stile, dipinte da un Luca, che santo si appellò per la santità de' suoi costumi* (11). *Altre, che il Malvasia cita come appartenenti a quel tempo, o anche anteriori;*

sono, scrive il Lanzi, così ben fatte, che dee sospettarsi...... essere state ritocche (12) da Lippo Dalmasio.

Nella Romana, la Vergine di S. Maria Maggiore, è tra quelle attribuite a S. Luca; altre son greche, e portan talora greci caratteri (13). *Le pitture di Subiaco hanno la data del* 1219, *e il nome di Conciolo* (Conxiolus pinxit); *ma di greco stile sono ancor esse. Il Cristo, citato dal Lanzi in S. Chiara* (14) *d'Assisi, è tutto ridipinto, ed è d'incognito autore.*

Resta la Scuola Napoletana, i cui pittori antichi sono anonimi; sicchè non può aver essa giusto principio che da Tommaso degli Stefani, vivuto a tempo di Carlo d'Angiò, vale a dire alla metà del Secolo XIII. Esso, non può, per testimonianza di Marco da Siena, in grandezza di fare *competere con Cimabue; dunque gli cede in merito, se gli è pari in età. Filippo Tesauro nacque vent' anni dipoi.*

Non parlo del Berlingieri Lucchese, noto per un solo quadro, e quello non ben certo (15); *nè di Deodato Orlandi pur da Lucca, perchè dipingeva nel* 1288.

Da questa forse troppo minuta ma necessaria indagine, deriva la chiarissima prova, che nessun Pittore fra quanti ne abbiamo citati potrebbe contendere il vanto a Cimabue d'essere

stato il Caposcuola della Pittura Italiana, dove altri non gliel contendesse.

Ma, come han veduto i nostri lettori, non si è per anco fatto parola nè di Pisa, nè di Siena.

Erano sul cominciar del 1200 *quelle fiorenti Repubbliche rivali e nemiche della Fiorentina: quindi non dee far maraviglia quanto scrive il Vasari, nella Vita di Cimabue: che, mancando una Scuola di Greci in Firenze, si facesse nel* 1250 *un Decreto, che « a rimettere li ri- « chiamava la Pittura piuttosto perduta che « smarrita ».*

Le rivalità municipali spiegano il perchè dai Fiorentini si cercassero in quel tempo i Maestri nella Grecia, in luogo di ricorrere ai Pittori pisani, o senesi.

Il fatto di quel decreto impugnar forse si potrebbe; ma impugnar non si può, che maestri Greci venissero a dipingere nell'antica Chiesa di S. Maria Novella, poichè restano ancora gli avanzi delle non ispregevoli loro pitture (16). *E tanto è ciò vero, che il Cav. D'Agincourt le riputò degne d'intaglio: e il Beato Angelico non sdegnò d'imitarle, come può vedersi in un Antifonario di S. Marco.*

Da quei Greci, secondo il Vasari, apprese l'arte, verso il 1260, *Giovanni Cimabue.*

Ma verso il 1260, *quando Cimabue stampa-*

va le prime orme nella carriera, che doveva sì animosamente misurare il suo gran Discepolo, erano già fiorenti le due Scuole di Pisa e di Siena, come apparirà dai fatti seguenti.

Un documento, che non può mettersi in questione, ci fa sapere che nel 1202 *viveva un Giunta il quale s' intitolava Pittore* (17); *lo che non esclude ch' ei fosse giovinetto, e che Pittore si chiamasse, perchè stava imparando quell' arte. Il Padre Angeli* (18) *ci aggiunge che questo Giunta era Pisano, e che da' Greci maestri rozzamente istrutto, verso il* 1210 *avevala interamente appresa.*

In Pisa dunque nel 1210 *era una Scuola Greca; poichè in quella Scuola Giunta era stato istrutto nell' Arte pittorica. Quando non avessimo altre prove, questa sola basterebbe, perchè non si potesse ragionevolmente contradire al fatto dell' esistenza in Pisa di un greco magistero in quell' epoca.*

Ma l' autorità dei monumenti viene a confermare l' autorità della storia. Cosa incredibile, e pur vera: nessuno degli antichi nè de' moderni Scrittori di Belle Arti ha parlato della pittura che conservasi sulla muraglia della gran sala del palagio dell' Opera. Essa porta chiara l' impronta delle forme greche nelle figure: e perchè dubitar non se ne possa, l' ho fatta esatta-

mente intagliare, e la pongo di contro (19). *Ciò basti per ora della Scuola di Pisa.*

Nè maggiori parole saranno da farsi della Senese. La Vergine dipinta da Guido nel 1221, *che ammirasi ancora, toglie di mezzo ogni dubbio: e serve a dimostrare trionfantemente l'abbaglio del Vasari, e la preminenza in età di quelle due Scuole sulla Fiorentina. Essa è intagliata nella Tavola IV. E queste sono autorità di fatto: senza scendere alle induzioni, o probabilità, di cui sarà luogo a parlare nel Capo seguente.*

Tale errore peraltro del grande Storico aretino io noto con libertà tanto maggiore, in quantochè credo che in lui non possa veramente attribuirsi a malizia ed a parzialità. Quello, che son per aggiungere, spero che debba mostrarlo.

Se con tanta ingenuità ci racconta, che nella prima gioventù di Cimabue chiamati furono i greci Pittori ad aprire una Scuola in Firenze, ed a loro quindi attribuisce di avere allevato quel discepolo; come supporre che avrebbe taciuto di Giunta e di Guido, se ne avesse avuto contezza? Fiorentino non era il Vasari; e quindi senza forti prove accagionar non si può di quella invidia municipale, che fa (come vediamo tutto giorno) preferire ed onorare i forestieri, piuttosto che render giustizia, e porre nel

SIOKS. BAPT

ECO
VOX
CLAOA
TIS·IN
DSTO.
PARA
TE·VI
AURI

HP ΘV

SIOKS EVGL

I

dovuto splendore i vicini. In cento luoghi è provato che s' ingannò: perchè non potrebbe essersi ingannato anco in questo?

Si opporrà forse che quella era troppo supina ignoranza; e che a non molte miglia stavano Pisa e Siena, per accertarsi dei fatti: ma è questo forse il primo esempio di cose anco più ovvie ignorate da taluno? E rispetto a Pisa, non ha dato il Vasari la prova, che troppo affidavasi alla memoria, nella descrizione delle pitture di Antonio Veneziano (20), *e de' musaici di Gaddo Gaddi?*

È poi fuori di dubbio che quella città, cominciando a sollevarsi appena dalle orribili sciagure in che fu involta per due secoli e mezzo (21), *poco animo aver doveva, per pensare alle sue glorie nell' Arti, e per contradire a quello che scriveva lo Storico; quando non solo era in lei spenta ogni luce pittorica, ma il monumento più certo della perizia di Giunta stava sepolto in un convento* (22). *Le Croci, che per le Chiese si vedevano, saranno state riguardate da lui con quella stessa indifferenza, con cui riguardar dovette quei Cristi di Margaritone, e quel suo San Francesco in Sargiano, presso ad Arezzo, che al Padre della Valle mettea paura, come anche oggi paura mette a chi lo riguarda intagliato nell'* ETRURIA PITTRICE.

Ma scolpando il Vasari della intenzione, non è meno costante la verità che Giunta e Guido cominciarono, dipingendo e disegnando, ad allontanarsi, almeno in parte, dalla maniera e dalle forme dei Greci. Quindi a loro si deve la lode tribuita ingiustamente a Cimabue; fuori di ogni dubbio essendo che questi Artefici operarono un mezzo secolo innanzi di esso.

Molto meno è comportabile quello, che premette nella Vita stessa; che fosse cioè, quando nel 1240 nacque Cimabue, « cacciata al di « sotto ed affogata la misera Italia... e spen- « to affatto tutto il numero degli Artefici, » perchè innanzi appunto alla sua nascita, e nella sua fanciullezza, oltre i due sopra nominati, erano in Italia non pochi, i quali, abbenchè inferiori al pittor Fiorentino, dimostrano che l'Italia affogata non era, com'egli troppo leggermente pretende.

Ed aggiungerò, che siccome il Vasari dice spento il numero degli Artefici, *e non si ristringe a quello dei Pittori; la Scuola pisana di Scultura potea risponder essa sola, che non già spenta, ma piuttosto a risplender cominciava di maggior luce al principio del Secolo. Biduino, Gruamonte, e più degli altri, chiunque sia, l'Autore del bassorilievo, che adorna la porta orientale del Battistero pisano, e più d'ogn'altro Bo-*

hanno, provano senza contrasto la falsità di quell' asserzione (23).

Nè a questo termina la poca esattezza del Vasari. Si noti, ch' ei non parla solamente di pittura, ma che celebra Cimabue pel nuovo modo non solo di dipingere *ma anche* di disegnare. *Or questo è uno de' più grandi abbagli che prender si potessero da quel valente, e per ogni altro conto stimabilissimo Scrittore.*

Il disegno anco alla Scultura è comune; e dieci e più anni avanti la nascita di Cimabue, Niccola Pisano in tal maniera disegnava, da toglier la speranza d' esser raggiunto da quanti vennero dopo lui per un secolo.

E qui prego i miei lettori di voler trasportare i loro sguardi al Bassorilievo fatto intagliare nella Tavola II. *La castigatezza del disegno, l' espressione dei volti, la semplicità delle mosse doti sono, le quali come ne fanno un egregio lavoro nel marmo, ne farebbero una pregevol composizione sulla tela.*

Penso che bene opinasse il Cicognara (24) *dando a questo la preferenza sugli altri lavori di Niccola; e rettamente osservò che l' estrema tenuità dell' argomento (in cui si rappresentano pochi fraticelli dinanzi a S. Pietro e a S. Paolo, e dove non sono passioni da eccitare, nè rimembranze che destino qualche sorta di affetto)*

quella stessa tenuità cresce pregio all' opera e merito allo scultore. E in fatti, la fama che levò fu grandissima, e la Scultura nelle mani di questo rarissimo Artefice, precedè di tanto i passi della Pittura, che può dirsi asseverantemente, col gran poeta dello scorso secolo,

« Che le lumacce al paragon son veltri.

Le due Arti non divengon veramente rivali che a Giotto.

In tanta superiorità dunque di perfezione nel disegno; nella persuasione, in che doveva essere il Vasari della verità, che la Scultura è la maestra e la guida della Pittura; come mai potè balestrare una sì fatta sentenza? Gli stranieri lo hanno amaramente ripreso, e talora dove forse meno lo meritava: ma qui, sia lode alla verità; non parmi che meriti scusa.

Lasciata dunque da banda l'opinion sua; e posto al dovuto luogo, cioè in quello delle favole, l'Albero del Baldinucci (25), *non ci perderemo in congetture sul tale, o tal altro pittore, nominato in antiche carte, senza indicazione di opere; nè ci arresteremo sopra di opere, che non hanno il nome dell'artefice: ma ci partiremo per istabilire la culla della Pittura Italiana da quel monumento, il quale senz'ombra d'incertezza, ne faccia testimonianza che fu colorito da pennello italiano. E dove si ritrovi, non ha dubbio, che*

la Storia della Italiana Pittura debbe cominciare da quello.

Quando scrisse il Lanzi se ne conosceva uno solo: da poco in qua se n' è scoperto un secondo.

Era il primo quel Cristo di Giunta, che si conserva nella Chiesa degli Angeli nel piano d'Assisi, illustrato ampiamente dal perugino Professor Mariotti nelle note all'Elogio del Pittore (26), *dove si reca intagliato. Benchè in qualche parte guasta leggermente, pure l'iscrizione, che porta il suo nome, non può recarsi in dubbio. Ma quel raro monumento debbe cedere il vanto ad uno infinitamente più raro e prezioso, scoperto dal nostro concittadino Alessandro da Morrona, cui debbono i posteri molta riconoscenza, per le esatte e minute ricerche sulla rinascenza delle Arti.*

S' egli non potè aggiungere al suo libro l' eleganza dello stile, non fu colpa dello zelo, bensì dello studio, e forse anco dell' ingegno che gli mancò: ma non per questo merita gratitudine minore per le altre doti che vi abbondano: e il suo nome, quando non gli avvenga nelle proprie, vivrà onorato nelle opere del Tiraboschi e del Lanzi.

Il Cristo da lui scoperto nell' interno del Monastero di Sant' Anna, e che si dà inciso nella Tavola III *è d'una tal conservazione, che fa ma-*

raviglia, dopo il decorso di sei secoli. Se ne indicheranno i pregi a suo luogo: basta ora contestarne l'esistenza.

Esso vedesi di presente nella piccola chiesa di San Ranieri, ed a chiare lettere, sotto ai piedi del Salvatore si legge IVNCTA PISANVS ME FECIT.

Se Giunta era pittore sin dal 1202 (27); *e se aveva nel* 1210 *appresa già l'arte; io penso che nessuno potrà contrastare a Pisa la gloria d'aver veduto la prima pittura certa Italiana, che vantare si possa* (28); *come per testimonianza del Vasari stesso, nessuno può contrastarle il vanto d'avere* (coll' edifizio del Duomo, svegliando l'animo di molti a belle imprese) *elevato* per tutta Italia *la prima face, che illuminò l'universo* (29).

A sì gran prova della preminenza di questa città sopra Firenze, innanzi che Cimabue dipingesse, succedono le altre della continuazione in Pisa della Scuola Pittorica, dove nessuno ebbe l'ingegno di Giunta; ma dove molti lasciarono i loro nomi nei pubblici libri (30), *e i loro meriti, quali si siano, nelle opere che rimangono. E queste non sono poche, quantunque pressochè tutte senza nome, come si vedrà nei Capi seguenti. E qui è da rendere la dovuta lode al meritissimo Sebastiano Ciampi, che sino da tren-*

ta anni addietro volse le ricerche sui primi monumenti delle Arti Pisane. Secondo le sue indicazioni, ho visitato e con diligenza esaminato quante sono le pitture, che di quel tempo si conservano nei conventi, nelle chiese, e nelle abitazioni private; volendo poter dire a' miei lettori: Quanto asserisco e vi espongo, l'ho da me stesso veduto.

Sarebbe stato ufficio pertinente allo scopo propostosi dal Cavalier D'Agincourt nella sua grande Opera d'accogliere nelle sue carte l'intaglio di queste pitture, che greche, o di greco stile precederono e accompagnarono le pitture di Giunta in quella Pisa, ch' anche egli non è lontano da riconoscere come la culla dell'arte.

Ma pare, che i grandiosi monumenti di Scultura e di Architettura, che quivi si ammirano, distraessero il francese Istorico dalla ricerca di quelli, che appartenevano alla Pittura (31). *E pure non credo che siavi città, la quale ne posseda altrettanti.*

Lasciando a parte il bel Cristo di piccola forma, e di Scuola Bizantina, che si venera nella chiesa interna del convento di S. Matteo, colà trasportato dall' abolito e poi atterrato monastero di S. Lorenzo; ugualmente, che la greco-itala veneratissima Imagine della Vergine, detta di Sotto gli Organi; i monumenti di anti-

ca pittura, che di quel tempo o di verso quel tempo in Pisa rimangono, son poco minori di venti.

Sembra, che la forma loro fosse in quel tempo consacrata in qualche modo dalla devozione, o dall'uso; poichè quanti essi sono rappresentano il Salvatore in croce, accompagnati la più parte da storiette della Passione, o da Santi, ora dipinti presso al costato, ora nei lati, or nell'alto, e qualche volta anco al di sotto dei piedi. Siccome sono proprj e particolari della città nostra, e tutti recano i segni visibili del risorgimento dell'Arte; di quanti m'è avvenuto d'incontrare mi piace far brevemente parola.

Guasti sì, che difficil sarebbe descriverli, sono i due, che il primo nella chiesa di San Paolo all'Orto, l'altro conservasi nella nobil casa Pesciolini, colà passato da San Francesco (32). *Sono ambedue anteriori a Giunta: le forme sembrano greche; ma distanti assai da quelle usate nell'Evangelario del Duca di Lucca.*

Guasto egualmente, ma non quanto i sopracitati, è quello della Chiesa di S. Martino. Sembra greco, ugualmente che quello di San Sepolcro, di cui null' altro rimane che la testa.

Anteriore a Giunta e di maniera greco-itala è l'altro di San Frediano, ricco di piccole storie. Il barbaro uso di tener questi Cristi ricoperti con drappi affissi alla tavola per mezzo di spes-

si piccoli chiodi, lo ha fatto scrostare in molti luoghi all'intorno. E greco-italo come l'antecedente, ma danneggiato dall' incuria e dal tempo, è uno più piccolo, che si vede nella Sagrestia di San Francesco.

Di quasi ugual forma, ma di molta rarità è quello, che si trovava già nel convento, ed ora è trasportato nella chiesa di Santa Marta. Le sei storiette dintorno al costato del Redentore sono delineate con gran cura e direi quasi maestria. In alto è Cristo Giudice, e le lettere dell'Iscrizione somigliano a quelle usate da Giunta (33). *Il da Morrona non sembra lontano da crederlo di lui; ma penso che s'inganni, come vedremo a suo luogo.*

Di sette o posteriori, o coetanei di questo pittore, che uno si conserva nella chiesa, l'altro nel convento di San Matteo, il terzo nella privata cappella della nobil famiglia del Rosso, il quarto in una cappella di San Martino (34), *e tre nella cappella maggiore del Campo-santo sarà luogo a dirsi nei Capitoli seguenti: ma della più grande importanza per la Storia dei primi passi dell' Arte parmi quello, che segue. Vedesi nell'antichissima chiesa di San Pietro, detto già* Foris Portæ, *ora volgarmente* San Pierino.

Adorno intorno alla fronte di cristalli ovali posti all'orlo della diadema, con occhi socchiusi,

e colle ginocchia sporte in fuori, quali appariscono nel Cristo, che il D'Agincourt recò nella sua Tavola CII, questo monumento è composto con tal filosofia, da far maraviglia non poca per quei tempi.

Lascio a parte S. Giovanni e una delle Marie, che piangono dai lati: ma Cristo Giudice in alto, col libro aperto in mano, dove inscritte sono le opere degli uomini, mostrasi in tale atto tremendo di proferir le sentenze contro a coloro, i quali non ritrarranno il frutto della redenzione, che la mente si raccapriccia dallo spavento. Quattro Angeli gli sono intorno per eseguirle ad un suo cenno.

La discesa dello Spirito Santo, effigiata sopra il capo del Salvatore, indica la parola di Dio, che comincerà per bocca degli Apostoli a propagarsi, compiuto appena il gran sacrifizio: e il San Pietro nella Cattedra, e Santa Barbara colla torre, simbolo della fortezza (posti a' suoi piedi) additano quale sarà la forza, quale l'autorità della Chiesa di Gesù Cristo.

Un concetto, che suppone un tempo più prossimo allo sviluppo dell'umano ingegno; e i cristalli intorno alla diadema, come si praticò di porli posteriormente, e come ne rimangono gli avanzi intorno alla corona della Vergine del 1262, *che stava in San Bernardino* (35) *di Siena, e che*

or vedesi nella galleria dell'Accademia, potrebbero far credere che a Giunta fosse posteriore: ma l'arte meno avanzata nel Cristo, e la tendenza in molte figure alle forme greche rendono più probabile l'opinione che l'autore fiorisse innanzi a lui.

Ma innanzi a Giunta, chi fu? Se fosse permessa una congettura direi che l'autore fosse un Ugone Scudario, pittore, che fioriva nel 1169; *e che in quell'anno era già maggiore, poichè serviva di testimonio a un pubblico contratto* (36), *che ce lo fa conoscere.*

L'esistenza in Pisa di quel pittore, di nome non greco, è ben certa: ma l'assegnargli la fattura di quel quadro, non è che una mera probabilità. Questa riserva, quando si tratta de' nostri, sia prova d'imparzialità, per gli altrui.

L'iscrizione, che vi si legge in lettere moderne: MORTIS · DESTRVCTOR · VITE · REPARATOR · ET · AVCTOR, *è visibilmente posta molto dopo.*

E qui è il luogo d'arrestarsi un momento, e innanzi di procedere più oltre porre nel lor più chiaro lume due proteste, delle quali desidero che il lettore non mai si dimentichi.

La prima, è che intendo di scrivere la Storia della Pittura Italiana, non quella dei Pittori; e che quindi entrar non possono nel mio lavoro certe minute disquisizioni, che proprie son del

biografo, ma che imbarazzerebbero troppo sovente la narrazione dello storico.

La seconda, che quanto mi gioverà di prendere in esame, e d' illustrare opere senza nome d'autore, perchè l'esistenza loro serve a dimostrare come l' Arte ha progredito; altrettanto picciola o nessuna cura mi darò d' un artefice, di cui restino ignote le opere.

E queste due proteste ho voluto qui porre, a proposito di Ugone Scudario pisano certo e non greco, come il suo nome dimostra; il quale, vissuto mezzo secolo innanzi a Giunta, sarebbe una splendida stella nell' oscurità, dove si volessero porre in luce non le opere, ma i nomi.

E tra le opere di pittori, che l' arte in Pisa esercitavano in quel tempo, alle già recate si debbono aggiungere il Quadro famoso e importantissimo già in San Silvestro (37), *adesso in questa Accademia; e un altro Cristo di Giunta, assai guasto (e perciò da me non citato fra gli altri in principio) che stette sempre pendente alla parete d' ingresso nella gran sala degli uomini, nell' Ospedale di Santa Chiara. Quantunque danneggiata, resta pure l' Iscrizione, che porta senza contrasto il suo nome: la quale poco forse gioverebbe, ove altri Cristi di Giunta non si conoscessero, come forse poco gioverebbe l' opera stessa quando sola fosse; ma, che unita*

coll'altre, prende lume da quelle, e serve alla storia (38).

Di altre « tavole di quel secolo, con imagini « di N. Signora e del sacro Infante nel suo de« stro braccio; rozze, ma da vedervi la conti« nuazione di quella Scuola fino a Giunta » *che il Lanzi scrive esistere nel Duomo di Pisa, non restano tracce al presente.*

Degli avanzi poi delle molte Storie della Vita de' due principali Apostoli della Cristianità, che rimangono nell'antichissimo tempio di San Piero in Grado, appena indicate dal più volte citato da Morrona, si terrà proposito nel Capitolo seguente.

E la stessa diligenza usata nella ricerca dei monumenti pisani, è stata da me rinnovata in quella dei senesi.

Ma per quanto non sien poche le pitture, degne di pregio in quella celebre Scuola, dopo Guido: non credo che possa ugualmente con qualche sicurezza asserirsi, che tali ne esistevano innanzi di lui.

Si citano è vero, come anteriori a quel tempo, il San Pietro e il San Giovanni, il primo attribuito a Pierellino, o Pietro di Lino, il secondo a Guiduccio, che si veggono nella galleria dell'Accademia (39); *ma chiunque non voglia illudersi (oltrechè nessun documento, tradizione, o*

ricordo antico è giunto sino a noi che a quei pittori li attribuisca) il San Pietro troppo si risente della greca maniera, per tenerne qui proposito: e il San Giovanni, specialmente nelle piccole storie che ha intorno, mostra con tutta probabilità d' essere stato dipinto nel XIII secolo già adulto.

Un' altra osservazione è da farsi. Il Davanzale, che pur nell' Accademia di Siena si conserva, e che rappresenta il Redentore, prima formato colla plastica, e quindi colorito (lo che indica il primo passo dalla Scultura alla Pittura) potrà mai credersi eseguito posteriormente al San Giovanni? Vedremo a suo luogo come l' autore di esso, benchè ignoto, aveva tali pregi, da non potersi supporre anteriore a chi formò quel rozzo Davanzale, che porta pur l' iscrizione del 1215.

E della stessa materia del Davanzale, come anche colorita, è la Vergine di Sant' Ansano in Castel Vecchio, che sino al 1260 *stette al maggiore altare del Duomo; e che il sopra nominato D' Agincourt diede incisa nella Tavola XXVI al numero* 29, *nella Parte che riguarda la Scultura.*

Son essi due rari monumenti di quel modo di formar prima sulla plastica le figure, indi colorirle; ma per questo appunto mostrano l' infan-

zia dell' arte. Del Salvatore scoperto nella facciata de' SS. Vincenzo e Anastasio sarà da dirsi nel Capo seguente. Basta qui accennare che non v' ha certezza sull' autor suo.

Il Padre della Valle (40) *cita una Vergine, (dall' Ugurgieri veduta in casa di Guglielmo Palmieri) coll' anno* 1190 *ivi segnato. Trovasi essa al presente in casa Saracini; ma è di tal rozzezza, che molto lungi dal vero non anderebbe chi l' attribuisse all' autore medesimo del Davanzale.*

Il primo Pittore senese, che abbia lasciato di sè opere certe, è il Canonico Oderico miniatore, morto nel 1230, *che dipinse le minute storie sparse in un Codice del* 1213. *Ma le sue figure tutte alla greca maniera, e anco non molto ben disegnate, impediscono di porlo fra i restauratori dell' arte.*

Il primo di quella Scuola è Guido; il quale, avendo posto il suo nome nella Vergine di S. Domenico, e l' anno 1221, *avrebbe anche il dritto di fare antecedere la Scuola Senese alla Pisana; se non rimanesse a vantaggio di questa la certezza che Giunta era pittore nel* 1202, *la testimonianza che era divenuto maestro nel* 1210; *e se di contro alle poche opere che di Guido si citano, non stessero i grandiosi lavori di S. Piero in Grado e di Assisi.*

Non perciò sarà minore la gloria di Siena, nell'aver dato in Guido un pittore ch' emulò Giunta; d' avere aperta una Scuola, che andò per un tempo di pari passo con quella di Giotto; e d'aver finalmente avuto in Pietro suo cittadino il padre di colui, che Pisano *chiamossi, perchè in Pisa ebbe i natali* (41), *ma che avutili da padre senese, spande la gloriosa sua luce anche al di là della culla. Ciascuno intende ch' io parlo del gran* NICCOLA PISANO.

Allevato indi in Pisa, e superando al primo volo quant' era stato fatto sin allora, potè con nobil magistero, imitando i greci modelli, che a lui cadevano sotto gli occhi, schiudere il primo la gran via, per chi doveva in Italia emularli.

ANNOTAZIONI

(1) *Non possum ferre, Quirites,*
Græcam urbem. — Juv. Sat. III.

(2) *Per dare un saggio di questa perizia reco intagliata a pag.* 1 *nella stessa forma dell'originale la miniatura che trovasi al principio di quel preziosissimo Codice.*

(3) *Uno de' Musaici della Tribuna di S. Vitale, che rappresenta la consacrazione di detta chiesa fatta dal Vescovo S. Massimiano, in presenza di Giustiniano e della sua corte, l'anno* 547, *vedesi intagliato nell' opera del D'Agincourt Tav. XVI,* N.° 8.

(4) *Vedi sotto Nota* (31). *Si cita dal Migliore anche un tal Marchesello, che dipinse nel* 1191 *un S. Tommaso nella Chiesa di questo nome; ma l'opera più non esiste.*

(5) *Vixere fortes ante Agamennona*
Multi; sed omnes illacrymabiles
Urgentur, ignotique longa
Nocte, carent quia Vate sacro.
Hor. Car. Lib. IV. Od. IX.

(6) *Non contando le pitture di Savona, e di altre città, che son di stile bizantino.*

(7) *T. III. pag.* 487, *ed. di Milano,* 1825.

(8) *Nel palazzo di Lanfranco Oldovino fu dipinta la battaglia del* 1213, *fra i Cremonesi e i Milanesi, dove i primi riportarono la vittoria.* Zaist, *T. I, pag.* 12.

(9) *Nel Capitolo dei Domenicani di Treviso. Lanzi, T. III, p.* 343.

(10) *T. IV, pag.* 7.

(11) *Fu probabilmente scolaro di quei vecchi Greci, che lasciarono quindi (al dir del Vasari) smarrirsi e perdersi la Pittura, in Firenze, innanzi al* 1250. *Scrive il Lami, che la Vergine di Bologna ha* Opus Lucae Cancellari; *e pensa che quella dell'Impruneta sia del medesimo.* Diss. *pag.* LXVII.

(12) *T. IV, pag.* 7.

(13) *Lanzi, T. II, p. 12.*

(14) *Due sono i Cristi di S. Chiara; il meno antico de' quali è posteriore al 1263, perchè fatto eseguire dalla Beata Benedetta Abbadessa, che fu elevata a quel grado in tal anno. È confitto con 4 chiodi; e il Bruschelli lo attribuisce erroneamente a Giunta.*

(15) *Sarà esaminata a suo luogo, nel Capo II.*

(16) *Una di esse fu già intagliata nella Tavola CIX del D'Agincourt. Non sono in buon essere, ma si veggono ancora. Chi fosse vago di visitarle, può cercarle nel chiostro di S. Maria Novella, presso al Cappellone degli Spagnuoli. Rappresentano la Nascita della Vergine, e la Visita a S. Elisabetta. La prima fu imitata dal B. Angelico; e trovasi dentro la lettera G del* GAUDEAMUS *nella Messa della B. Vergine.*

(17) *La prova che Giunta fosse già pittore nel 1202, si ha da un Istrumento recato per intero dal Ciampi nel suo Libro* della Sagrestia Pistojese de' Belli Arredi etc. *a pag. 141. Ivi si legge:* — « *In « nomine sanctæ et individuæ Trinitatis, et sunt anni Domini « millesimi* CCIJ *in Kalendis Junii, Ind. Quinta. Manifestus sum « ego Struffaldus quondam Stabilecti, quia per hanc cartulam « Venditionis proprio nomine vendo et trado tibi Iuncta quondam « Guidocti* PICT. *videlicet una petia de terra etc.* »

(18) *Nella sua Opera intitolata* COLLIS PARADISI AMOENITATES, SEU SACRI CONVENTUS ASSISIENSI HISTORIAE, LIBRI II: *si legge:* « *Circa annum Salutis 1210, Iuncta Pisanus, ruditer a Græcis instructus, primus ex Italis, artem apprehendit.* » *Questa autorità unita col documento recato alla nota antecedente significa, che datosi Giunta allo studio della pittura sino dal 1202; sotto la direzione dei Greci maestri, avevala appresa, e cominciava ad esercitarla nell' anno 1210. V. sotto la nota (28).*

(19) *E più farà maraviglia che nessuno abbia parlato dell' esistenza di questa Pittura, quando si rifletta, che ornata poi nel secolo XV, quella sala dal pennello di Benozzo Gozzoli, di cui resta il fregio, la Greca Vergine fu rispettata.*

È questo il luogo di aggiungere che il da Morrona, trattando del Monastero di San Domenico, nota nel Ricetto delle Monache una Vergine di Scuola Giottesca colla stella sulla spalla, e nell' Oratorio detto della Beata Chiara (Gambacorti) due Vergini del 1200 dipinte sulle pareti. T. III, pag. 327.

Condottomi a visitare questi monumenti, ho ben trovato la prima, di non molto merito: in quanto alle altre, che sarebbero state della più grande importanza, nel citato Oratorio non restano che muraglie imbiancate.

(20) *Scrivendo, che le donne dell' oste di Messina, in uno dei miracoli di S. Ranieri « non potrebbero esser fatte con più grazia » quando una sola vecchia donna vedesi genuflessa innanzi al Santo, che forse è la moglie dell' oste, che a lui si raccomanda; nè d' altre donne v' è traccia alcuna. Notai già questo errore nelle Lettere Pittoriche sul Campo-santo di Pisa.*

In quanto a Gaddo Gaddi, scrive nella Vita, che in Pisa « nel « Duomo sopra la cappella dell' Incoronata fece nella nicchia una « nostra Donna, che va in cielo, e di sopra un Gesù Cristo che « l'aspetta, e le ha per suo seggio una ricca sedia apparecchiata; » mentre altro non vedesi in alto che la Madonna sedente in trono *(sono parole del da Morrona, a pag.* 223 *del I, Volume)* con angioli intorno.

(21) *All'avvenimento al trono di Cosimo I, non aveva che circa* 5000 *abitanti.*

(22) *Il Cristo riportato alla Tav. III.*

(23) *Se ne parlerà nel Cap. II.*

(24) Storia della Scultura, *Lib. III. Cap.* 3.

(25) *Vedasi nel Lanzi, a pag.* 61, *T. I. ediz. di Milano del* 1825, *dove lo esamina e lo rifiuta.*

(26) *Elogi d' Illustri Pisani, T. I. pag.* 262 *e segg.*

(27) *Citasi anche alla Nota* (22) *dell' Elogio di Giunta, nel T. I degl' illustri Pisani una Memoria del MCCIII, conservata in un Codice dell' antico Archivio Pisano, dove leggesi* Mag. Iunctus P. *Ma il P. potrebbe significar* Pisanus, *e* Iunctus *non è* Iuncta *com'egli s' intitola. Nella ricerca del vero non si debbe mai procedere per apparenze.*

(28) *A confermarlo vien la citazione del da Morrona, che lesse in un Codice all'anno* 1210 Juncta Magister. *V. Pisa Illustrata T. II. pag.* 117; *e ivi si parla certamente di lui.*

(29) *Vasari, Proemio. T. I, pag.* 60, *ed. del Passigli di Firenze.*

(30) *Ove notati sono i pagamenti loro fatti.*

L' Autore poi dell' Elogio di Giunta, nel I Tomo degli illustri Pisani, scrive d' aver letto nei Chiostri dipinti di Santa Caterina, prima che si demolissero, perchè minacciavano rovina, i nomi di Bindus, Salvius, Rotredus, ... ippas, Rodericus, *enunziati* de Pisis.

(31) *Può dirsi a sua difesa, che interrotto nel suo lavoro dalle conseguenze della Revoluzione Francese, gli mancò forse il tempo per far più esatte indagini. Egli dovè lasciar MS. la sua grand' opera pubblicatasi dopo la sua morte.*

(32) *Stava nella cappella delle famiglie magnatizie Pesciolini e*

Buonconte. Fu di là tolto quando la chiesa fu ridotta a spedal militare.

Tutti i Cristi poi qui nominati (eccetto due) son dipinti sulla tela tirata sulla tavola, e quindi preparata col gesso. I due, che io credo posteriori, son dipinti sulla pergamena tirati anch' essi sopra la tavola.

(33) *Vi si rappresenta il Getsemani, il Bacio di Giuda, Cristo avanti Pilato, la Flagellazione, la Coronazione di Spine, e la Deposizione.*

(34) *Era nella piccola chiesa della fortezza detta di S. Andrea in Chinseca, e di là fu trasportato in S. Martino.*

(35) *Viene attribuita a Guido; ma fu dipinta molto dopo quella di S. Domenico.*

(36) *L' esistenza d' un Pittore Italiano nel* 1169 *è della più grande importanza, per coloro, che si occupano dei soli nomi. Ecco il luogo, da cui si deduce, nel Volume II, pag.* 437 *della* Pisa Illustrata *del da Morrona:*

« *Il Sig. Cappellano Zucchelli ci comunicò la memoria, che*
« *Ugone Pittore figlio di Giordano Scudario fu testimone a una*
« *compra di terre, che fecero i Monaci di S. Michele in Borgo....*
« *nel* 3 *di novembre* 1169, *Indiz. II, per atto rogato da Guinibal-*
« *do Not. Imp.*

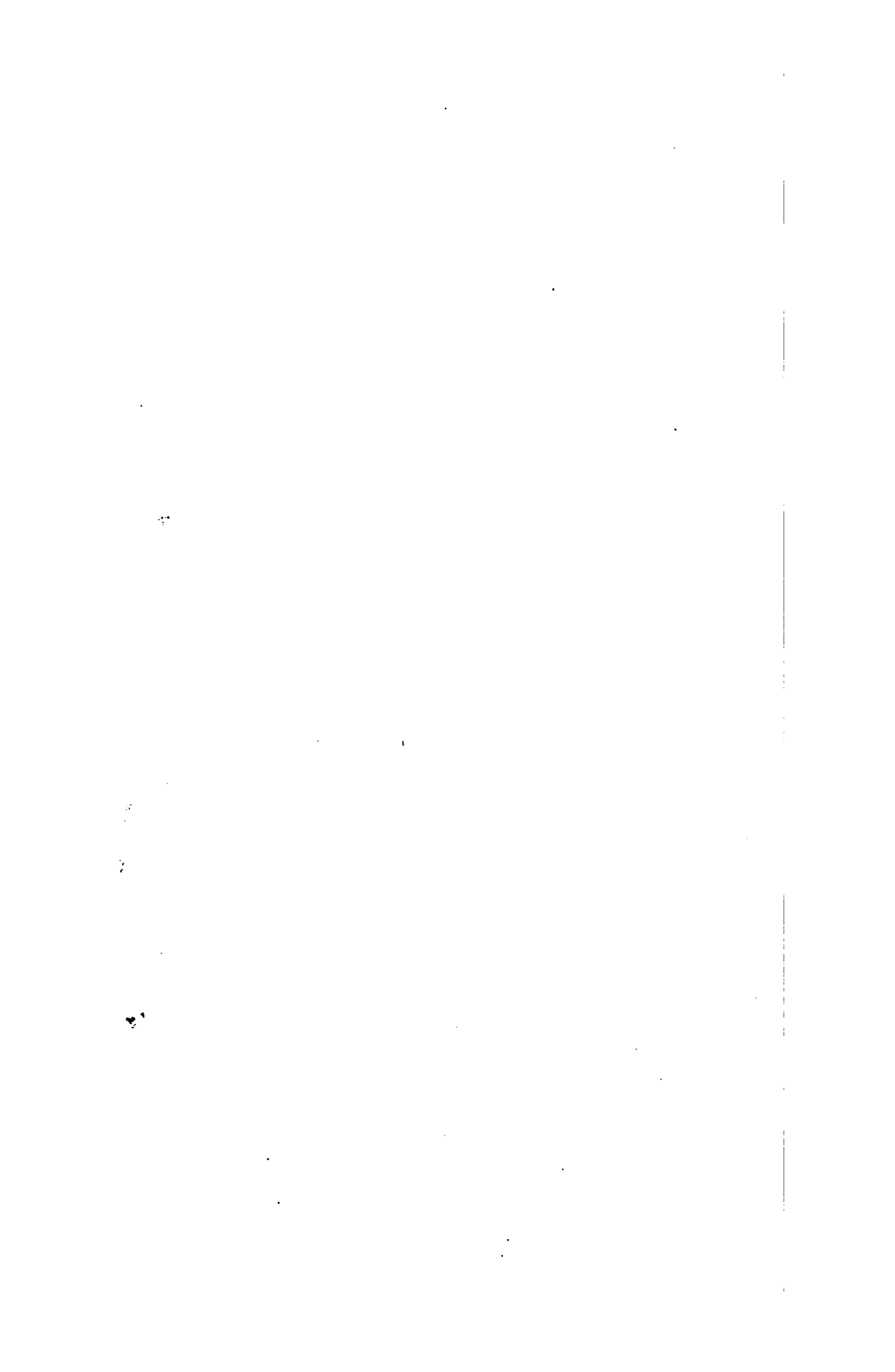
(37) *È intagliato nella Tavola V in basso, e sarà illustrato a suo luogo. Con esso si compiono i* XVIII *Monumenti della Pittura risorta che sono in Pisa; cioè Tre Cristi nel Campo-santo, due in S. Martino, due in S. Matteo, uno in S. Sepolcro, uno in S. Paolo, uno in S. Frediano, uno in Santa Marta, uno in S. Francesco, uno in casa Rossi, uno in casa Pesciolini, i due di Giunta, il quadro di San Silvestro all' Accademia; e la Vergine Greca nella sala del palazzo dell' Opera.*

(38) *Altro Cristo di quei tempi, esistente nella piccola chiesa di Santa Cristina sopr' Arno fu trasferito a Siena, nel Secolo XVI, come a suo luogo vedremo.*

E nello stesso momento, in cui sono per dare al torchio le presenti carte, discopro in una bottega di legnajolo, appartenente all' Opera, un Crocifisso, tutto guasto e corroso, ma indubitatamente di quei tempi, e dipinto da due parti, forse per recarsi in processione. La misura, e l' ornamento intorno al costato simili a quello recato alla Tavola III, mi farebbe credere che fosse di Giunta. È dipinto al solito sulla tela tirata sulla tavola, e preparata col gesso. Tanti e tanti monumenti di quei dì, parmi che debbano vincere la più ostinata incredulità.

(39) *Ne aveva parlato anche il Padre della Valle, T. I. La figura del S. Pietro è stata riportata incisa dal D'Agincourt al* N.° 9 *della sua Tavola XCVII.*

(40) *T. I, p.* 229. *L' Ugurgieri ne parla nel T. I delle Pompe Senesi a pag.* 654. *Dice avervi veduto l' anno* 1190; *ma forse era iscritto nella cornice, perchè adesso manca.*

(41) *Niccola Pisano, il gran Scultore e Architetto, fu figlio di Pietro da Siena: e nè ha recato la prova il sopraricordato Professor Ciampi a pag.* 122, *Documento II, della* Sagrestia *ec. L'egregio Ettore Romagnoli la conferma, T. I, pag.* 32 *della Storia MS. dei Pittori Senesi lasciata per testamento alla pubblica libreria della sua patria.*

AVVERTIMENTO

Innanzi di movere il primo passo nell'immensa carriera, che forse con temerità, ma certamente con zelo e costanza ho preso a correre; credo conveniente di pregare i miei lettori a non voler mai dimenticare, che scrivo una Storia, e non un Trattato: e che quindi terrò la maniera stessa usata nelle storie civili, dove solo i grandi avvenimenti, e i gran personaggi si pongono in luce; lasciando la moltitudine, e i troppo minuti particolari nell' ombra.

E con queste due avvertenze intendo rispondere anticipatamente a quello che potrebbe venirmi ascritto a dimenticanza da certi, i quali troppo amano le disquisizioni per uso; e da altri, che, per soverchio affetto patrio, riguardano

come eccellenti i mediocri, e come mediocri i volgari.

Del resto, per quanto le mie forze varranno, e mi assisterà la ragione, tutto sarà usato per la discoperta del vero; al che non si giunge mai senza tutto ricercare, e tutto possibilmente vedere da sè.

Questo è quello, ch' è stato da me fatto, e che a fare proseguirò, nella fiducia che la Provvidenza vorrà concedermi vita e salute, onde trarre a riva un carico, per molte cagioni non lieve.

Parmi che una sola sia la voce sulla esatta esecuzione delle Tavole, sul carattere conservato dei vecchi Pittori, e sulla scelta per anco delle opere loro: del che ringrazio i benevoli. È vero che questi resultati ottener non si potranno in quei sommi, che risplendono soprattutto pel colorito: ma, sia lode al vero, quale è mai quell' opera umana, che qualche imperfezione non abbia?

STORIA
DELLA
PITTURA ITALIANA

EPOCA PRIMA
DA
GIUNTA A MASACCIO

CAPITOLO I.

GIUNTA PISANO, E GUIDO DA SIENA

MCC. A MCCL.

Quando un uomo di molta dottrina volle mostrare alla Francia quello, che nella filosofia valesse il Cartesio, cominciò dal rappresentare lo stato, in cui trovato egli aveva le scienze. Sarebbe desiderabile, che ciò far si potesse a pro di colui, che primo diede il suo nome alla Pittura Italiana; ma dove in tutta la penisola rinvenire monumenti, che rechin seco la prova impugnabile d'essere stati eseguiti poco avanti il secolo XIII?

Nella mancanza di certezza, converrebbe necessariamente abbandonarsi alle probabilità: ricercare nella rozzezza delle forme delle sacre Imagini, di cui si è parlato nel Proemio, quale meno, qual più mostri d'avvicinarsi a quel tempo: e di congettura in congettura, in vece della Storia dell'Arte, scrivere una serie di fantasíe.

Chiunque sa come l'umano ingegno, e quello sopra tutto degl'Italiani, con facilità si presti a rappresentare quanto ispira l'immaginazione, intenderà come agevolmente si potrebbe supplire ai fatti sicuri colla creazione dei probabili; e,

secondo l' espressioni favorite degli scrittori d'oltremonte, riempiere questa opera di affetti, di voli e di poesia.

Ma una tremenda esperienza, con rinnovate dimostrazioni, e con voce severa ne ammonisce che alla memoria dei posteri non si perviene, senza aver per compagna la verità: la quale può avvenire che sia di tempo in tempo con leggiadri sofismi velata; ma, qualunque possa essere l'artifizio dello Scrittore, nascosta, o smarrita per molto tempo, non mai.

Si è veduto, nelle ricerche indicate nel Proemio, che il nome più antico d'Artefice Italiano iscritto sovra pitture che ancora si conservano, è quello di Giunta Pisano. Egli fu discepolo dei Greci: sicchè, volendo scrivere il vero, è forza di restringersi a dimostrare quali erano i lavori dei greci Maestri, che operavano in Pisa prima di lui.

Il Lanzi cita un *Exultet*, che si conserva nella Primaziale, e lo giudica del Secolo XII ancor non adulto. Da questo dunque cominciar debbono le nostre osservazioni. Sono stato indeciso per gran pezzo se doveva, o no, dare in istampa alcuna delle parti di questo rarissimo monumento; ma in fine mi sono lasciato vincere dall' opinione concorde di pittori dottissimi, che l' hanno desiderato: e poichè davasi un saggio di esso, mi è sembrato conveniente che non fosse solo. Ciò stabilito, pensai di far precedere ai grandi monumenti di Pittura Italiana quattro Tavole

di greca pittura, le quali mostrassero quale essa era in Pisa nei due secoli anteriori a Giunta: e ragion voleva che si cominciasse da questo *Exultet*.

Senza mancare al rispetto, che debbesi all'autorità del Lanzi, si può francamente asserire che appartiene al Secolo XI. La prova sta nella formazione delle lettere, e soprattutto nella mancanza di note musicali (trattandosi di cosa da cantarsi) il che mostra essere stato eseguito innanzi l'invenzione di esse (1). Le note vengono qui supplite dai segni alfabetici usati dai Greci, per notare i tempi, e i toni della musica, come apparisce dalla parte superiore della Tavola A.

Nell' inferiore vedesi la rappresentanza delle varie faccende della campagna.

V'è il potar delle viti, il segar delle spighe, il batter delle messi, il condurre dell' uve dopo la vendemmia. Le figure tutte parmi che si risentano di qualche cosa tolta dai tipi egiziani; se pure altri veder non ci volesse i cinesi.

Può essere che m'inganni, ma vorrei sperare, che coloro, i quali amano le antiche memorie, trovassero in questa Tavola di che pascere la dotta loro curiosità. Gli ornamenti che la circondano; la E iniziale così ben rabescata; le lettere nelle differenti loro specie; e perfino quelle che servono all'intitolazione di MONUMENTI GRECI sono state estratte dai diversi luoghi, e lucidate sulle originali di questa rarissima miniatura.

Seguono nella Tavola B due altre storie dello stesso *Exultet*, di pretta greca maniera. La pri-

ma rappresenta l'autorità della Chiesa nel Vescovo accompagnato dal turiferario, dal diacono, e dai portatori delle fiaccole: la seconda è l'Annunziazione, dove l'Angelo apparisce col baculo simbolo della suprema potestà e segno d'esser rivestito del carattere sacro d'Araldo: la Vergine mostrasi intenta a un femminile lavoro. Mal intagliate, ma peggio anche disegnate, possono vedersi tutte le altre diverse storie evangeliche nella Tavola 36 della grande Opera del Canonico Martini sulla Pisana Basilica.

Come già si è notato, dopo il Secolo X decadde visibilmente la Greca Pittura; e, dove altre prove mancassero, basta volgere il guardo alla miniatura dell'Evangelario di Lucca, posta in fronte del Proemio, e farne il confronto coi villani espressi nella Tavola A. La differenza parrà di secoli.

Da questi umili sì, ma semplici principj, dove molte figure, come scrisse il Canonico suddetto, *plenæ sunt sanctitate*, dovè naturalmente progredire la Pittura in Pisa; e un miglioramento notabile apparisce nelle sei storie, che vedonsi attorno al costato del Redentore, nel quadro di Santa Marta citato a pagine 85 nel Proemio (2). Due sono ripòrtate alla Tavola C.

Ed ancor esse, come le antecedenti dell'*Exultet*, furono esattamente lucidate sugli originali; sì che spero che debbano esser care a chi ama di conoscere i passi dell'Arte verso un meglio evidente. Noterò per i lontani, che il Cristo là

vedesi ad occhi aperti, senza espressione, e senza dignità; e che due mezze figure di San Giovanni e della Vergine, dipinte presso le due mani del Salvatore, sono talmente inferiori e pel disegno e pel colorito a quelle di Giunta, che sole basterebbero a stabilire questa tavola essergli anteriore, quando anco nelle storie non fossero tutti gli altri segni della Scuola greca, che fioriva in quel tempo (3).

Ma tali quali sono non mancano di pregi, e per l'espressione, e per la composizione. Noterò di più che in questa pittura, oltre al gesso posto sopra la tela tirata sull'asse, vedesi una foglia d'oro distesa sopra il gesso, come appare da qualche parte, dove è caduto il colore.

Ciò indica e la cura grande con che dal pittore si eseguiva; e il merito del pittore, il quale dalle religiose, che comandavano l'opera, veniva stimato degno di colorire sull'oro. Secondo tutte le probabilità, l'autore di questa tavola fu il Greco maestro di Giunta.

Ma veniamo a parlar di lui, cominciando ad esporre come alla cognizione degli uomini pervenne il suo nome.

Nè il Vasari, nè il Baldinucci, nè quanti scrissero sino al 1682, ne fecero parola. In quell'anno però, pubblicandosi gli Annali Pisani di Monsignor Paolo Tronci, alla pag. 187, e sotto il 1236, con maraviglia di que'pochi, che allora coltivavano sì fatti studj, si trovò quanto segue: « Appresso il Padre Vadingo, negli Annali Fran-

« CESCANI, è nominato in quest' anno un Giunta
« pisano pittore, che dipinse un Crocifisso nella
« chiesa d'Assisi, dove si leggono questi due
« versi: »

F. HELIAS FIERI FECIT. IESU CRISTE PIE
MISERERE PRECANTIS HELIÆ.
GIUNTA PISANUS ME PINXIT ANNO D. MCCXXXVI IND. IX.

Vennero quindi nel 1704 le Memorie postume della Basilica d' Assisi, lasciate dal Padre Angeli, che scriveva nel 1683, sotto il titolo sopra recato (4); e da quelle s'intese, che Giunta non solo aveva appresa già l'arte circa il 1210, ma che Fra Elia; « *supremum templum fornicibus contegi in primis curavit, et per Giuntam Pisanum,* « *rudis illjus sæculi* PICTOREM SUPRA MEDIOCREM « *interius exornari præcepit*. Il che indica che Giunta fu il primo, che dipinse nel tempio superiore; e che vi dipinse appena fu terminato di fabbricarsi. Ciò avveniva verso la fine del 1230.

In appresso l'Autore delle MEMORIE ISTORICHE, *per servire alla vita di più Uomini illustri della Toscana,* stampate in Livorno nel 1757, ripetè la notizia del Cristo, con Fra Elia dipinto a' suoi piedi; ed aggiunse che fin allora « veruno « degli Scrittori di Pittura aveva rammentato « questo Giunta pittore pisano.

Si pubblicò con fama generale negli anni posteriori il Volume quarto della Storia letteraria dell'abate Tiraboschi, e non solo vi si rinnovò la notizia, che il Wadingo aveva scritto dell' Imagine di Gesù Cristo dipinta da lui pel gran tem-

pio d'Assisi; ma vi si aggiunse (sempre comparativamente ai tempi) esser quell'Imagine *affabre pictam*.

Si risvegliò allora nei dotti la curiosità: si cercarono i libri, dove il nuovo pittore si nominava, e nacque generale desiderio di saperne più oltre.

Finalmente, allorchè Monsignor Angelo Franceschi Arcivescovo di Pisa, di sempre onorata memoria, rivolse gli animi de' suoi cittadini ad illustrare la Storia Letteraria della patria; nell'Elogio, che di Giunta comparve sotto a' suoi auspicj, si posero in chiaro lume i meriti e l'età di quell'Artefice; e spinsero il Signor da Morrona a condursi sino ad Assisi per riconoscere quanto avea dipinto in quella Basilica; e quanto fu poi subietto delle osservazioni di varj eruditi sulle sue opere, e sulla sua persona.

Non ostante poche sono le memorie storiche, che ne abbiamo, le quali presso a poco si riducono alle seguenti.

Egli era, come si è veduto, già Pittore nel 1202, e maestro nel 1210. Per un Documento pubblicato dal Professor Ciampi (5), ci è noto che apparteneva alla nobil famiglia del Colle: che nel 1229 trovavasi in Pisa, e per contratto comprava una vigna (6) ed una casa posta nel Comune di Calci: che condottosi ad Assisi poco dopo, cominciò a dipingere la tribuna del tempio superiore: che lasciò l'opera sospesa, per essere stato altrove chiamato (7); e che, tornatovi dopo il 1253, terminò il lavoro, e ivi dipinse (secondo

l'opinione di tre Periti) dai lati del trono pontificio i Ritratti dei due sommi Gerarchi della Cristianità Gregorio IX, ed Innocenzo IV (8).

Nel 1255 era già reduce in patria, e si trova nominato fra quelli, che in detto anno come aventi feudo prestarono giuramento di fedeltà all'Arcivescovo Federigo Visconti (9). Dopo questo tempo non si hanno altre notizie di lui.

Alcune più minute ricerche fatte dal Professor Ciampi lo inducono a credere, che Giunta fosse pistojese (10) per nascita, e pisano per adozione: ma nell'Istoria della Pittura ciò nulla, o poco rileva; poichè agli artefici è patria sola quel luogo, dove furono all'arte educati, e dove ne diedero i primi saggi. D'altronde, PISANUS egli s'intitolò nelle tre opere certe che ne rimangono (11), e tale dicevasi in quella, che perì.

Ma sia pisano per nascita, o sia tale per adozione, certo è ch'esser dovette il pittore più celebrato de'suoi tempi, poichè fu scelto a decorare quella gran Basilica, la quale senz'altre ricchezze fuorchè la pietà dei fedeli, in soli due anni (12), al cenno del prepotente discepolo, sorgeva sulla tomba dell'umile e santo Maestro; e che rimane ancora dopo sei interi secoli, e si addita come uno dei più bei monumenti della Cristianità.

Ma se Giunta fu il più gran pittore de' suoi tempi; se lasciò nella Basilica d'Assisi le prove del suo sapere; se il Vasari visitò quel tempio, e veder dovè le sue opere; come avvenne che quel famoso Istorico non ne parlasse?

Semplice n'è la risposta: Perchè da persone male informate gli si additarono le pitture di Giunta nella tribuna come opere di Cimabue; e il gran Cristo, con Fra Elia orante ai suoi piedi, come fattura di Margaritone.

L'errore sembra inesplicabile, ma non è meno vero: e contro all'evidenza che opporre?

Udiamo in prova le parole dell'Istorico Aretino, nella Vita di Cimabue:

Il quale « cresciutogli l'animo, cominciò da se « solo a dipingere a fresco la chiesa di sopra; e « nella tribuna maggiore fece sopra il coro in « quattro facciate alcune storie della nostra Don- « na, cioè la morte, quando è da Cristo portata « l'anima di lei in cielo sopra un trono di nuvo- « le, e quando in mezzo ad un coro di angeli la « corona, essendo da piè gran numero di Santi « e Sante ec. ». Or quest'ultima è tra le pitture appunto, che si recano intagliate dal Cavalier D'Agincourt nella Tavola CII della sua opera, come eseguite da Giunta.

Veniamo al Cristo attribuito a Margaritone. Ecco quanto il sopraccitato Storico ne scrive: « E « nella chiesa di sopra di San Francesco d'Asce- « si, è un Crocifisso di sua mano, dipinto alla « greca sopra un legno, che attraversa la chie- « sa. » E questo è il Crocifisso di Giunta, come si ha dalle memorie del sacro Convento, senza che possa insorgere dubbio veruno (13).

Ma da un tanto errore una chiara conseguenza deriva, cioè che le pitture di Giunta dovevano

avere il merito almeno di quelle di Cimabue, per giungere ad ingannare un giudice esperto come il Vasari: e pur Cimabue visse ed operò mezzo secolo dopo!

Questa è la più gran lode, che dar si potesse al nostro Artefice: lode tanto più pura ed ingenua, in quanto che lo Storico credea darla al Pittore suo prediletto. E siccome fra i meriti ad esso attribuiti si nota principalmente quello d'essere stato il primo a dipartirsi dalla maniera goffa dei Greci, è forza concludere che a lasciare quelle forme, il primo fu Giunta.

Vero è peraltro, come vedremo, che nella tribuna di quel gran tempio, elevando la sua mente all'altezza del Cielo, di cui rappresentava i misteri, gli avvenne forse di superar se medesimo.

E questo è il luogo d'avvertire i lettori, che mal di lui si potrebbe giudicare, arguendo del suo merito dall'intaglio datoci del martirio di San Pietro nell'Etruria Pittrice. Fino dal tempo, in cui quelle pitture furon viste dal nostro Alessandro da Morrona (14), era quella storia del Martirio la men conservata delle altre; era stata ritoccata, o per dir meglio imbrattata da un artefice inesperto; e in fine la testa del Santo fin d'allora mancava, per l'intonaco caduto: sicchè per darne la stampa, era stata ricomposta idealmente da un disegnatore, che certamente non fece prova nel resto di gran perizia nell'arte. Non si può dunque da quel miserabile intaglio avere

una idea, quantunque informe, delle pitture di Giunta eseguite in Assisi.

E convien credere che quelle già levassero grido a quei tempi, tostochè veniva indicato sopra gli altri, a dipingere un tempio sì grande, e veniva prescelto da un uomo, come Fra Elia, che aveva potuto con sì grand'animo nel solo corso di due anni farne porre la prima pietra e coprirlo.

Ma queste pitture ove sono? è egli probabile anzi per dir meglio, è possibile che (salvo due Cristi) tutto siasi disperso in patria, e che nulla più rimanga di quanto egli debbe avere operato pel corso di quattro e più lustri? Quando anche a lui si attribuiscano in parte gli altri Cristi che restano incogniti, e che voglia credersi o cancellato il suo nome, o rotta la tavola, dove solea porlo, molto al di sotto de'piedi del Redentore; non si passano certamente venti anni nel dipingerne sole poche Imagini. Incerto è il quadro famoso di San Silvestro, di cui solo resta la parte superiore, vale a dir la lunetta; ma, dato anche che fosse dipinto da lui, com'io penso, non è infine che un quadro.

Quando anco si ammettano maggiori difficoltà delle presenti nel maneggio del pennello, non possono quelle certo esser le sole opere nelle quali abbia il pittore consumato una sì gran parte di vita.

Questa osservazione porta naturalmente alla conseguenza di ricercare in Pisa, o ne'contorni

se rimangano avanzi di pitture, che abbiano il carattere, o la tradizione d'essere state eseguite in quei tempi. E le ricerche ci conducono all'esame di quelle ch'esistono ancora, benchè in grandissima parte sieno perite, nella Chiesa di San Pietro in Grado, posta verso il ponente a quattro miglia da Pisa.

Ella è senza contrasto una delle più celebri della Cristianità. Prende il nome dal grand'Apostolo, che secondo la tradizione, partito da Antiochia, nell'anno 44 della nuova era, venne ad approdare nel lido etrusco, nel luogo detto *ad Gradus Arnenses*, (perchè ivi discendevasi al mare, per alcuni gradini bagnati dalle onde) dove inalzò un altare, che fu il primo in Italia della religione di Gesù Cristo: lo circondò di mura; e lo ridusse all'uso di picciol tempio.

Ciascuno intende, che aumentati i fedeli, doveva pur ingrandirsi la chiesa; che nel corso dei secoli dovè soggiacere a delle variazioni; e che come ora ella si vede fu ridotta tra il secolo X e il seguente. E siccome sappiamo dalla storia, che grande era il concorso (15) e grande la venerazione dei Cristiani per questo tempio, non farà maraviglia, che appena cominciato a diffondersi l'uso delle pitture, infinitamente meno costose dei musaici, si procurasse di farne adornare dall'alto in basso le pareti superiori di questo veneratissimo tempio.

Ma prima di scendere a parlar di questa sua grand'opera, di cui sventuratamente adesso non

rimangono che pochissimi avanzi; è necessario, per la ricerca del vero, di premettere le considerazioni seguenti.

Se Giunta era già nell'anno 1210 uscito dalla Scuola dei Greci; quali pitture può egli aver eseguite per venti anni interi, prima d'esser chiamato dal famoso Generale dei Francescani ad ornare col suo pennello la magnifica tribuna della gran Basilica d'Assisi?

Anche senza la testimonianza del da Morrona, al quale non può negarsi una tal qual pratica nelle pitture di quel tempo, basta vedere le lettere usate nelle iscrizioni sotto alle storie, per convincersi che appartengono al principio del Secolo XIII. Esse sono precisamente simili a quelle riportate dal Ciampi, le quali colla data chiara del MCCIV trovansi nel portico superiore (16) della facciata di S. Martino di Lucca.

E anche senza la prova della formazione delle lettere; considerando, figura per figura e testa per testa, tutte quelle composizioni, non può nascer dubbio, che in esse rimanga la testimonianza che ivi si liberò dalle fasce dei Greci, ivi cominciò a movere i primi passi l'Italiana Pittura. Se molte di quelle teste sentono del greco, molte altre indicano lo sforzo per discostarsene; mentre non poche son già fuori da quelle forme, che si vedono nella Vergine, e ne'Santi recati di sopra a pag. 76. Sicchè non può credersi, se già non si volesse impugnar l'evidenza, che sia interamente greco lavoro. E questa non è mia sola opinione,

ma quella di Artefici ragguardevolissimi, che l'hanno meco esaminate.

La Chiesa è dipinta a tre ordini. Nell'inferiore è la serie dei sommi Pontefici da San Pietro a Giovanni XIV, che fiorì nell'anno 969. Nel superiore sono dipinte tante finestre; quali interamente aperte, quali a metà, con un angelo che affacciato vi si mostra per cadauna.

Nell'ordine medio poi sono XXXII storie della Vita de' due principali Apostoli della Cristianità. Cominciando dal Viaggio di San Pietro da Antiochia, si terminano oltre il martirio di ambedue.

Dall'ispezione oculare due fatti credo che possano esser posti in chiaro lume: il primo che Giunta qui lavorò o da se solo, o accompagnato da quei Greci, stati suoi maestri. Nel primo caso egli operò da principio secondo gli esemplari e le reminiscenze della Scuola, da cui prese in seguito ad allontanarsi: nel secondo, egli indicò coll'atto pratico a'suoi maestri, che da quelle forme allontanandosi, si mostrava più valente di loro.

Il secondo fatto è la certezza che queste pitture precederono quelle di Assisi. Alcune storie si somigliano nella composizione: e quella del martirio di S. Pietro fra le altre.

Di più, nelle due storie della caduta di Simon Mago, la torre di legno, nella composizione Assisiana conservataci dal D'Agincourt (17), è polita e regolare; qui è rozza e irregolare affatto,

non presentando all' occhio se non che l' accozzo di varj legni elevati ed uniti con chiodi. Posso ingannarmi, ma essa è la più sicura prova dell'arte meno avanzata: e quindi anco della precedenza di tempo di questa su quella.

Ma o che Giunta vi operasse solo, o coi Greci, è certo che queste pitture sono del principio del secolo XIII, perchè le forme delle lettere non falliscono. Ciò posto, una Chiesa interamente dipinta, non a mosaico ma col pennello, doveva essere un prodigio in quell'età. Dirò di più, che chiunque saprà coll'immaginazione trasportarsi ai tempi in cui per anco il gran Niccola Pisano dato non avea saggio dello straordinario suo ingegno, non potrà considerare senza un sentimento di maraviglia molte figure, le quali rimangono ancora intatte; poichè per buona sorte pare che queste pareti a noi sien giunte vergini ed immuni da presontuosi ritocchi.

Se dunque, come tutto concorre a dimostrarlo, esse levarono allora gran fama: non poteva esser ignorata da Fra Elìa, poichè da varj anni avevano i discepoli del Serafico inalzato in Pisa la piccola chiesa ed il convento (18) di San Francesco.

Secondo tutte le probabilità non poteva Fra Elìa per adornare la sua Basilica scegliere altri che un pittore, il quale avesse in qualche grandioso lavoro dato saggio di sè. Nessun grandioso lavoro di pittura si cita eseguito in quegli anni, fuorchè quello di San Piero Grado: dunque Fra Elìa

dovea naturalmente scegliere l'Artefice, che a San Piero in Grado aveva dipinto. Se Fra Elia scelse Giunta, e Giunta solo è nominato nelle Storie e negli Annali Francescani, parmi che ne derivi la conseguenza che Giunta fu, se non il solo, uno certamente de' principali Artefici, che dipinsero in quella chiesa.

A queste indicazioni, che nascono dalla storia, si aggiungono quelle che derivano dall'arte; poichè, come si è detto, varie teste non hanno quelle forme, nelle quali i Greci solevano improntar le loro figure. E qui prego i miei lettori a rivolgersi alla Tavola D.

La storia a manca è fra le poche che rimangono, la meglio conservata. Rappresenta la deposizione del corpo di San Pietro nell'urna. Nobile è la figura del Santo Vescovo, che presiede alla pietosa ceremonia; ma osservabili sopra le altre figure sono la donna piangente, colla mano al volto, e il vecchio di contro, che colla mano alla barba sta in atto di concentrato dolore. Il piegar delle vesti, le arie delle teste, le forme delle mani fecero credere al Morrona senza contrasto, parlando di questa storia (19), che non sia dubbio nè sul tempo, nè sulla Scuola.

Dell'altra, che rappresenta il trasporto dei corpi de' due Santi Pietro e Paolo nel Cimitero di San Sebastiano, egli non fa parola: e pure mi sembra, che l'avrebbe meritato, considerando se non altro le donne ai due lati, sì ripiene di dolcezza e di soavità, ch' esse sole basterebbero a

dimostrare non esser fattura di greco pennello. E dopo le donne (20), che cosa diremo noi degli Angeli, che si vedono ai lati? Io ho fatto usare la più gran diligenza, onde il disegno esattamente corrispondesse agli originali. Si può essere increduli; ma non certamente sino al punto di negare che una gran differenza si trovi fra queste pitture, e le antecedenti riportate nella Tavola C. Riconosciuta questa differenza, la conclusione deriva necessariamente da sè.

Ma se tutte le ragioni debbono indurci a riguardar le pitture di San Pietro in Grado, come opere principalmente di Giunta; non è però meno vero che manca la certezza. È quindi ufficio dello Storico il notarlo; com'era dovere di porre quella Tavola non tra i Monumenti della Pittura Italiana, ma dopo quelli che la precedettero.

Venendo al quadro, che io chiamai famoso di S. Silvestro, possono i lettori vederlo colla più gran fedeltà riportato a basso della Tavola V. Il da Morrona, oltre a riguardarlo come l'avanzo (21) superiore d'un più grande dipinto per la chiesa di quel Santo, quando verso il 1230 era parrocchia, non crede *inverisimile che sia uno dei primi lavori di Giunta*.

Io credo che alla verisimiglianza si possa aggiungere la probabilità; tanto più, che anche in questo avanzo della più gran tavola, si vede lo sforzo e l'intenzione di uscire dalle forme greche. Il Salvatore nel mezzo è quale i Greci lo dipingevano, ed è agevole il confrontarlo con infiniti,

che se ne hanno di loro. E di greco stile mi sembrano pure le teste di San Silvestro e di San Giovanni; ma quella della Vergine già comincia a discostarsene: come lontana affatto n'è l'ultima di Santa Caterina, che ha una gentilezza qual non si crederebbe trovare in quei tempi. E che a quei tempi appartenga ne fa fede la formazione delle lettere, che riscontrar si possono a lato di ciascuna figura.

Gentile anco sopr'ogn'altro è l'angeletto, che trovasi a sinistra del Redentore: in somma, parmi esser questo uno dei monumenti più rari, e per la storia dell'Arte de'più importanti, che ci abbia tramandato l'antichità.

Che debbasi al pennello di Giunta, io lo penso; e, nel dubbio, quando ancor fosse d'altri, poichè certamente appartiene alla Scuola Pisana, proverebbe che questa città possedeva in compagnia di quel maestro un valente pittore di più. Ma senza dubbio alcuno appartengono a Giunta le Imagini del Redentore affisso alla croce, citate nel Proemio.

E sono, come già si è detto, una nel tempio degli Angeli, nel piano d'Assisi; l'altra nella picciola chiesa di San Ranieri nella città nostra: la prima data nell'Elogio di Giunta (22); la seconda intagliata scrupolosamente sotto l'originale, e posta alla Tavola III di quest'opera. Della terza dell'Ospedale, a cagione de'tanti ritocchi, non faremo parola.

Da alcune varietà in fuori, di poco momento

nelle mezze figure, che sono in alto ed ai lati del Cristo; per ogni altro riguardo le due pitture si somigliano. Ambedue sembrarono alle persone dell'arte, che ne fecer l'esame, di fattura assai tenera, e di buon impasto: il colore del Cristo tendente al giallastro, i capelli e la barba oscuri, il panno bianco. Il tutto poi, e specialmente le figurine ai lati ed in alto appariscono eseguite con grandissima diligenza; se non che nella tavola della Chiesa degli Angeli esse in parte son guaste, in quella di Pisa tutto è d'una maravigliosa conservazione.

Ma ciò, che non potrebbe ammirarsi abbastanza in quei rozzi tempi, è la composta maestà nel dolore, con cui volle indicare l'Artefice che quelle non erano le sembianze, nè quella era la salma d'un uomo mortale.

Questo sentimento, che Guido Reni giunse ad esprimere in un modo maraviglioso, e che mi parve di riconoscere antecedentemente a lui, nel volto del famoso Cristo di San Gimignano (23), dipinto da Raffaello nella scuola del Perugino; se Giunta l'accennò tre secoli innanzi, bastar deve a sua gloria. E la sua gloria non fu piccola, considerando non solo il principio da cui si partì; ma la previdenza sua nel riconoscere l'imperfezione dei greci esemplari, e i suoi tentativi per discostarsene.

Ciò naturalmente portami a ragionare d'un bel monumento, che di stile greco, e di maravigliosa conservazione, venne attribuito da alcuni a

quell'Apollonio, che il Vasari ci narra essere stato dal Tafi condotto a Firenze. È desso la maggior Croce, che si conserva nella principal cappella del nostro Campo Santo.

Che ad Apollonio (24) precisamente appartenga, nè certi, nè probabili argomenti ci sono; ma la perizia nell' arte mostra che opera fu d'un uomo non solo di qualche merito, ma che forse, dopo aver veduto le opere di Giunta, divenuto era migliore.

Esisteva essa nella chiesa di San Matteo, d'onde remossa per porvi un'imagine miracolosa, fu di poi collocata, come tuttora si vede, nel luogo indicato. Una ripetuta considerazione de' modi co' quali è dipinta, mi ha suggerite le osservazioni seguenti.

Quante sono le pitture di Giunta o di quel tempo, furono eseguite sulla tela distesa sopra la tavola, preparata con due, o tre mani di gesso (25). Questo è un metodo costante, notato già dal Mariotti, dal Morrona, e da altri.

Quando se ne trovino dunque delle preparate in differente maniera, ciò dovrà significare che sono o anteriori, o posteriori a quel tempo.

Ma fra le Croci, che sono posteriori a Giunta, trovasi quella, che conservasi adesso nella chiesa interna di San Matteo, illustrata dal sopraricordato Professor Ciampi, ch'egli crede (e parmi giustamente) di pittore italiano, e non greco. La prova che a Giunta sia posteriore si ha da' piedi del Cristo, che non con due chiodi ma con un

solo si vedon confitti, come si cominciò a praticare dopo Cimabue.

« Or questa Croce, prosegue il Ciampi, è dipin-
« ta non già sul legno, o sulla tela, ma sopra una
« grossa cartapecora esattamente applicata sul
« legno (26) ».

Se dunque la forma dei piedi del Cristo c' indica un tempo posteriore a Giunta: e se il metodo di dipingere è differente da quello usato fin allora (non sulla tela cioè, ma sulla pergamena) ragion vuole secondo tutte le probabilità, che tal metodo sia stato adottato non avanti, ma dopo di lui.

Da questa osservazione deriva, che quanti monumenti troveremo dipinti sulla pergamena tirata sull' asse, giudicare si dovranno, o almeno con tutta probabilità credere a lui posteriori.

Ora chi penserebbe, che la Croce del Campo Santo, greca senza dubbio, sia ugualmente dipinta sulla cartapecora tirata sull' asse? Pure è così. E così essendo, ragion vuole che attribuiscasi a un artefice a Giunta posteriore.

Dopo sei circa secoli, è questa pittura d' una conservazione mirabile. Cede il Cristo a quelli di Giunta; ma nelle moltiplici storie, che sono intorno al costato, e sopra il capo del Redentore, mostra il Greco che la eseguì di volere entrare in concorso ed emulare il pisano Artefice.

L' esistenza dunque di questa pittura visibilmente greca, quantunque porti l' Iscrizione latina (come infiniti esempj ne abbiamo quando le

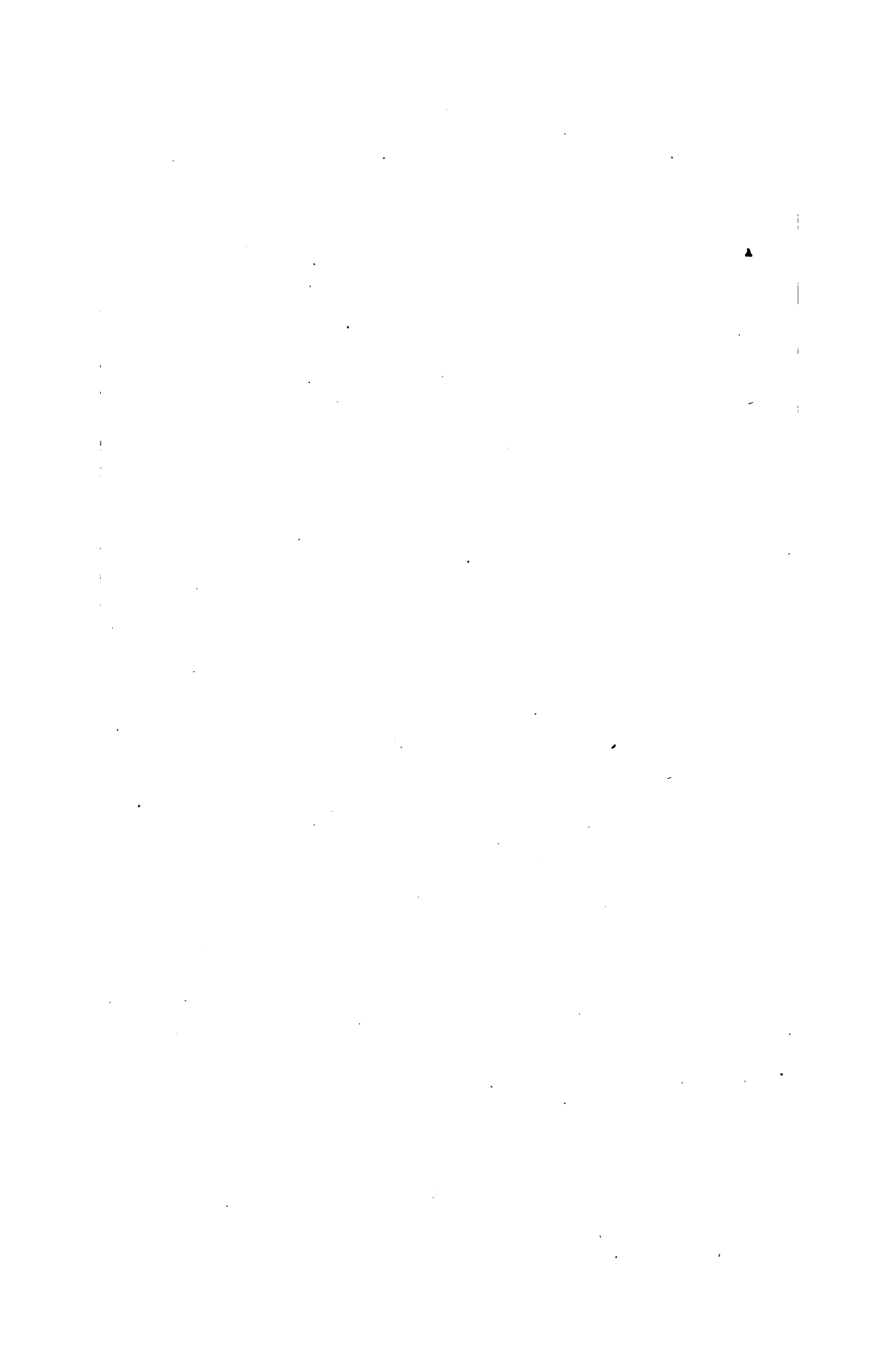
sacre Imagini servir dovevano per l'Italia) e l'essere eseguita in pergamena, il che indica, come s'è detto, un tempo posteriore; ci debbe far credere che continuò la Greca Scuola varj anni anche dopo Giunta; il quale una Scuola anch'esso debbe aver fondato, come appare dai monumenti che ne rimangono. Di essi sarà fatta menzione al lor luogo.

Ma è tempo di venire alla più famosa tra le sue opere; vogliam dire alle pitture del tempio superiore di Assisi.

Io non prenderò ad imprestito l'espressioni di un moderno; nè ripeterò che un pittore, assiso nel mezzo di quella gran tribuna, non sarebbe mal paragonato ad uno degli antichi figli d'Isdraele fra gli avanzi di Gerosolima; perchè troppo superbo n'è il paragone.

Pure, per chi si conduce colla mente ai tempi ne' quali sorse quella maravigliosa Basilica: e allo stupore che dovè destare agli occhi modesti degli abitatori di quel colle; dovrà sentire il più profondo rammarico per tante rovine. Ma le rovine delle pareti dipinte da Giunta erano già cominciate sino da quando il Padre Angeli scriveva nella sua storia: *Hæ imagines, parietum crusta labente, ceciderunt* (27).

Nel suo primo soggiorno è probabile che Giunta colorisse il Crocifisso, a'cui piedi vedevasi Fra Elia ritratto di naturale (28); e che si è perduto. Esisteva ancora ai tempi del Padre Angeli questa pittura; ma *temporis dente quasi corrosam.*

SANC
TUS
FRANC
ISCUS

Non è dunque maraviglia, se dopo cento cinquanta e più anni, anco gli avanzi se ne sono miseramente dispersi.

In quanto alle grandi composizioni, cominciando da quelle riportate e descritte dal Cavalier D'Agincourt, nulla, o poco adesso rimane. Appena comparisce la torre nella storia di Simon Mago. La Vergine a piè della croce, in una di esse, ricoperte ora da que' brutti altari, è differente dall' intaglio datone dal sopraccitato Autore (29). Esso loda la Crocifissione per la ricchezza, e per una specie di grandiosità nell'idee: dice che nobile, e degno del soggetto è il carattere delle teste degli Apostoli e dei Discepoli a piè della croce: ma biasima il disegno; nota la scorrezione nei contorni; e la mancanza d' arte nel colorito: accuse, che se fossero interamente vere, non sarebbe avvenuto che il Vasari avesse creduto quelle pitture degne del pennello di Cimabue, subitochè ad esso le attribuiva.

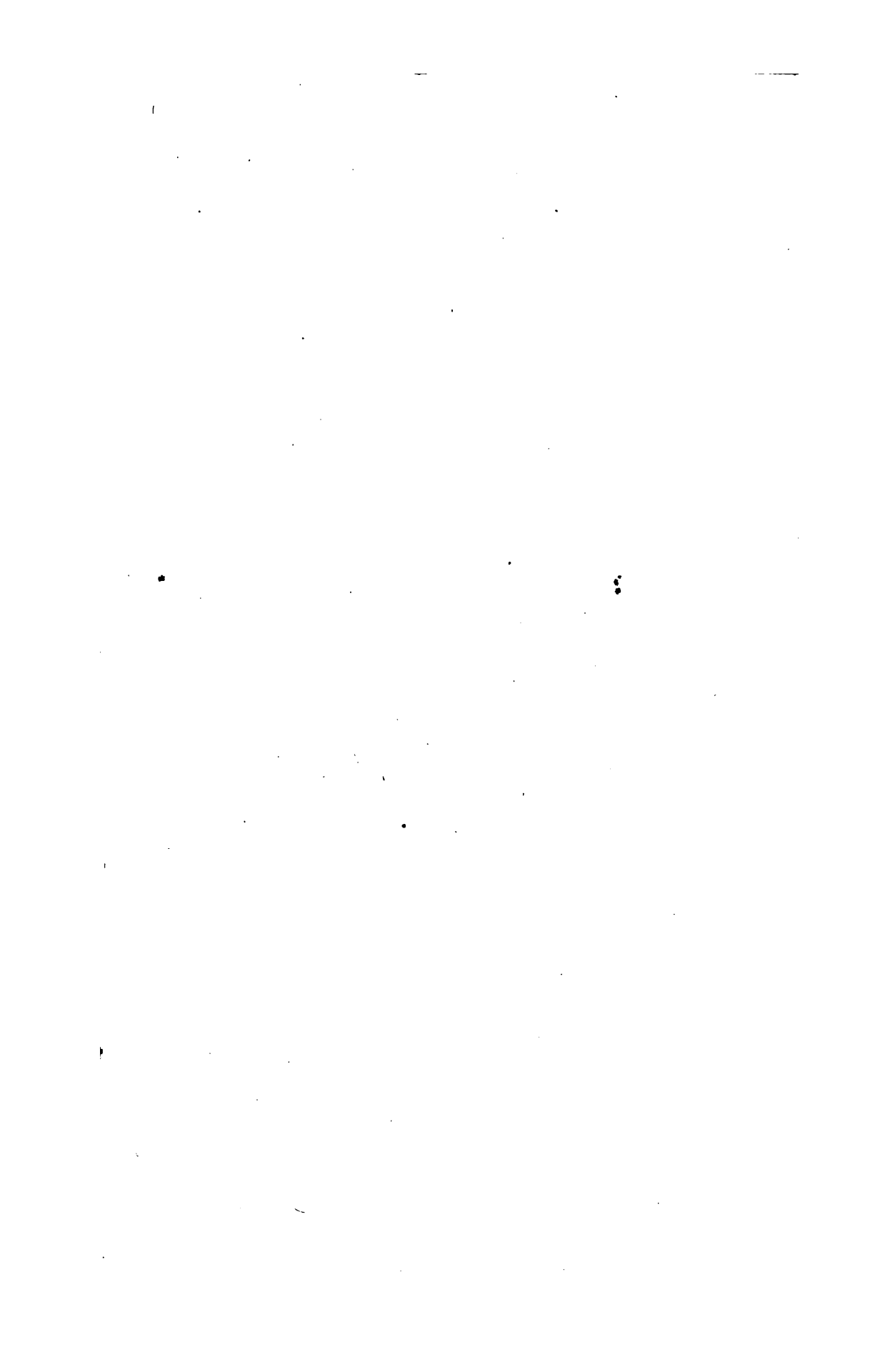
Nessuno più di me rispetta le opinioni di un uomo del sapere del Cav. D'Agincourt; ma poichè nulla riman di quanto formerebbe il subietto della disputa; non parrò certo indiscreto, se mi atterrò questa volta interamente all' opinione del Vasari.

Essa è convalidata da quanto il da Morrona dopo il 1790 osservò; dalla mezza figura disegnata da lui stesso, che diede nella sua opera (30); e più convalidata debbe essere dal S. Francesco, che io riporto di contro. Esso ancora si conserva

nella Sagrestia del tempio inferiore di Assisi, e da antichissima tradizione (31) a Giunta viene attribuito. La forma delle lettere dalle due parti della diadema sono simili a quelle usate sotto i piedi dei Cristi da esso dipinti: la faccia del Patriarca, è, secondo la sopraccitata espressione del Canonico Martini, *plena sanctitate;* e se quel Conciolo, che lo effigiò a Subiaco, (come vedesi nella Tav. C del D'Agincourt) lo fece in età virile; e conseguentemente nel tempo delle fatiche e delle opere religiose: qui rappresentato si vede allorchè con fiducia e rassegnazione attendeva il momento di raccoglierne il frutto.

Si paragoni questa soavissima Imagine con quella di Margaritone, intagliata nell'ETRURIA PITTRICE, e si vedrà chi perde al confronto.

Le composizioni che aveva Giunta rappresentate nella tribuna, poichè mancano le memorie precise, pare che fossero i Novissimi dalla parte del Vangelo: Storie della Vergine e degli Apostoli di facciata, e di contro: e due Crocifissioni (32) ne'due lati del muro, che forma l'arco di separazione fra la tribuna e il resto del tempio.

A traverso quest'arco, affisso a una trave, che posava su due mensole, vedevasi il già citato Cristo con Fra Elia orante ai piedi; alla memoria del quale, conservataci dal Wadingo e dal Tronci, dobbiamo le ricerche fatte posteriormente, e le poche ma sicure notizie ritrovatesi di questo pittore, per ogni conto singolarissimo; ed a cui vorrei pur confidarmi d'avere aggiunto un piccolo

sì, ma pur nuovo raggio di luce, onde maggiormente risplenda la patria comune.

Alle belle glorie di Pisa si uniscono quelle di Siena; e ingiustizia sarebbe di non rendere la dovuta lode al Padre della Valle, che fè conoscere prima d'ogn'altro quanto valessero i suoi antichi pittori. Ma è forza però d'avvertire, che sovente si dimenticò di tenersi piuttosto al dubbio, che di aver per certezza quello che mancava di prove.

Come si è di volo accennato nel Proemio, vanta la città di Siena due nomi di Pittori, uno (secondo il diligentissimo Romagnoli) chiamato Pietro di Lino, l'altro Guiduccio, che fiorivano nel secolo duodecimo: il primo nel principio, il secondo verso la fine. Ma quando si ricercano le opere loro, conviene starsene alle induzioni.

Colla stessa riserva dunque tenuta col pittor pisano Ugone Scudario vissuto nel 1169, citeremo questi due, senza dilungarci in ricerche inutili sulle opere loro. L'opinione dei dotti, che dopo il Padre della Valle hanno considerato i principj della Scuola Senese, è che il San Giovanni possa appartenere al Secolo XII; pel San Pietro rimangono nell'incertezza.

Mosso dalle lodi che si davano ad una delle storie (33) che son dipinte intorno al primo, ne ho esattamente fatto delineare i contorni; e piacemi di qui riportarla, onde possano giudicarne coloro a'quali non è dato di visitar la pittura.

Il Lanzi colla solita giustezza della sua critica, parlando delle Vergini di Tressa, di Betlem, e

di quella, che già stette nel maggior altare del Duomo, detta delle Grazie, ed ora in S. Ansano (34), scrive non costare che sieno esse opera d'Italiani (35).

E alla stessa incertezza converrà tenersi, parlando della figura del Salvatore dipinta nella facciata de' SS. Vincenzo ed Anastasio, scopertasi nel 1830 allorchè si restaurò quella chiesa. Siccome fu essa consacrata nell'anno 1144, non può impugnarsi ragionevolmente che la pittura appartenga a quel tempo. In fatti la forma delle lettere, che si veggono nel libro tenuto dal Salvatore nella sinistra, dove si legge EGO SUM VIA, VERITAS ET VITA, somiglia perfettamente a quelle sparse per le varie storie dell'antica porta di bronzo, posta all'ingresso laterale della Primaziale Pisana; forma che indica un tempo anteriore al 1180, in cui Bonanno fuse la sua, che perì nell'incendio. Ma non tanto il volto del Salvatore quanto le pieghe della veste hanno troppo della greca maniera, per non dedurne o che l'artefice fu greco, o che grecheggiava se fu senese. In ogni caso per altro, debbe riguardarsi come un bel monumento di antica pittura. E ne avrei anche riportato l'intaglio, se non mi fossi accorto, che ha una grandissima rassomiglianza col Salvatore attribuito a Giunta, intagliato nella Tavola V in basso. A quella dunque rimando i lettori.

Tra le Vergini poi della Scuola Senese, di cui parla il Lanzi, quella chiamata delle Grazie (36), da esso nominata la prima, se non gli sguardi del-

l'artista, merita nel più alto grado l'attenzione dello storico.

In questa Siena, sì ricca di belle memorie, la narrazione dei fatti militari e civili si unisce sovente con quella dei monumenti dell'arti. Il Crocifisso di legno, che ancor si conserva in una delle cappelle del Duomo, è quello stesso, che fu nel 1260 portato in mezzo dell'esercito alla battaglia di Monte-Aperto. Non vi ha Senese, che venerando quella imagine di Gesù Cristo, non ricordi le glorie de' suoi maggiori.

Così della Vergine di Sant'Ansano. Ad essa fu fatta dal popolo donazione e della Città e del Contado, il 3 di settembre del 1260, per ottener patrocinio e favore nella gran battaglia, che andavano ad incontrare contro i Fiorentini e tutti i Guelfi collegati a lor danno. Conseguenza ne fu la gran vittoria, e

« .... *lo strazio e il grande scempio*
« *Che fece l'Arbia colorata in rosso;*

per cui Firenze giunse all'orlo della sua rovina. Pare che fosse già dipinta nel 1217, secondo il Lombardelli (37). In tale incertezza dunque de' veri artefici di quelle antiche pitture, comincia il Lanzi la Storia della Pittura Senese dal Canonico Oderico miniatore, e da Guido.

Scrive del primo che le sue figure sono molto *secche e meschine* (38); ma poteva pur anco aggiungere che sono interamente di greca maniera; e che quindi non possono citarsi allorchè si tratta di Pittura Italiana. Degli animali, che trovansi

qua e là sparsi nel libro, alcuni sono ragionevolmente condotti, altri no; e questo è quanto può dirsi con giustizia di lui.

Il gran vanto, il gran merito, e la gloria per dir così della Scuola, per i tempi anteriori alla metà del Secolo XIII, tutta intera si riunisce in Guido, nel volto della cui Vergine si ammira un tal passo nell' Arte, che il Cav. D'Agincourt non teme d'asserire, che ha *maggior grazia* e *maggior dignità* (39) di quella sì famosa di Cimabue, che pur la dipinse cinquanta anni dopo. Loda poi la (40) composizione ben intesa, il seder della madre con maestà sufficiente, una tal qual dolcezza nella testa del bambino; e se, in quanto alle pieghe, aggiunge che gli sembrano troppo moltiplicate, credo che avrebbe dovuto dir di più che somigliano a quelle usate dai Greci, e quali anche si trovano nei panni delle varie figure, nel quadro attribuito a Giunta, in basso della Tavola V.

Parlando di questa Vergine di Guido, penso che il Padre della Valle andasse lungi dal vero, scrivendo che vi sono *delle parti, alla perfezione delle quali non giunse Giotto medesimo* (41). L'opinione generale ha fatto giustizia di così strana sentenza: ma è però d'altronde vero ch'essa ha qualche cosa di grande e di nobile nel concetto, e nelle linee armoniose che la compongono; sicchè risveglia rispetto e venerazione. Il Lanzi aggiunge, che per singolar particolarità di quei tempi, manca di quel bieco, che fa il carattere delle Madonne dei Greci.

Nel bambino sono da pregiarsi, oltre la dolcezza nel volto, un certo che di animato nella movenza; e il rivolger degli occhi amorosamente alla madre.

Tralascio altre particolarità, che veder si possono nella Tavola IV, disegnata, per quanto è stato possibile, colla più grand' esattezza.

L'essere stata l'asse, sulla quale fu eseguita questa pittura, formata in origine a sesto acuto, come non può dubitarsi (42), fece sospettar da primo al Cav. D'Agincourt che fosse posteriore al 1221, e apocrifa perciò l'iscrizione: il non aver nella sua Storia rinnovato il dubbio, mostra che l'Autore si era ricreduto.

Un' ultima osservazione per altro, innanzi di terminare, è da farsi sul merito comparativo di quei primi Artefici, e sulla maraviglia che dovevan destare. Adesso, non che difficile, potrebbe quasi dirsi impossibile il trasportarsi a quei tempi, onde averne chiara l'idea. Siamo a troppa distanza, e troppo abbiamo veduto, perchè col pensiero, sgombro delle ricevute impressioni, ascender si possa fino a loro, e portarne retto giudizio.

Ma d'un uomo come Guido, e, che certamente mostrò per quei tempi d'esser maestro dell' arte; sicchè non pare che per oltre un mezzo secolo fosse da veruno superato; chi mai può, o in patria, o fuori (43), essere stato il maestro?

Che Giunta fosse discepolo dei Greci non ha dubbio: che Greci maestri fossero in Siena non è certo; e il Lanzi, dopo aver detto che « l'ori-

« gine della Scuola Senese si è cercata o fra le « Crociate d'Oriente, ... o in Pisa .... » benchè lasci di esporre la propria opinione, dopo aver citato i lavori di minio del Canonico Oderico sopraccitato; conclude, che poterono anche i nostri « riguardando i greci esemplari, non osar « molto più oltre ». E questo è quello, che generalmente avviene, quando la causa del *non osare* deriva da mancanza d'ardire, o da povertà d'ingegno.

Nota poi colla sua solita critica, che Guido, il quale dipingeva la prima Vergine nel 1221, non potea verisimilmente vivere nel 1295; nè ricevere dal Comune 10 fiorini per una Madonna, come con poca riflessione ci narra il padre della Valle, per averlo letto nei Libri di quell'Ufficio (44). Il Guido citato in detto anno doveva, secondo lui, essere un pittore differente dal nostro; e che senza timore d'equivoco riteneva il suo nome.

Nè il Lanzi s'ingannò. Il diligentissimo Romagnoli rinvenne che il Guido pittore, il quale viveva in detto anno, era un Guido di Graziano.

Ma non ostante la cura usatasi sempre in Siena nel custodire le antiche carte; non ostante la diligenza del soprannominato Romagnoli nello scorrerle ed esaminarle, nulla si è potuto trovare di certo, nè sulla famiglia, nè sulla nascita, nè sulla morte del primo Guido. Solo si è saputo, che il nome del padre era Ghezzo.

Tutto dunque rimane incerto: come incerto, se

egli sia l'autore (come varj pensano) della Vergine di S. Bernardino, dipinta nel 1262; ugualmente che di quella del Voto, dipinta poco dopo il 1260 e dopo la battaglia di Monte-Aperto. Il Lanzi aggiunge, « che sembra egli essere stato « pittore e miniatore ad un tempo »: ma non cita nessuno de' suoi lavori di minio, come non dice d'onde trasse simil notizia. Convien dunque contentarsi del poco, che le memorie ci han tramandato: e qui terminar la storia di lui.

Ma poichè Giunta e Guido sono i due Nomi Italiani, che possano citarsi come autori di opere certe nella prima metà nel secolo XIII; poichè apparisce chiara in amendue l'intenzione di scostarsi dalle greche forme; poichè furono i primi a vedere la nuova via ch'era da tenersi; se non per giustizia, per gratitudine, diremo coll'antica espressione: *Questi furon gli occhi della nostra Pittura*.

NOTE

(1) Guido d'Arezzo, inventore delle note, nacque poco avanti il 1000. I Greci adopravano per esse le 24 lettere dell'alfabeto loro. Vedasi, fra gli altri, il Dialogo di Vincenzo Galilei sulla Musica antica, Firenze, 1581.

(2) Si noti l'espressione nelle teste. Nel Giuda il terrore, che risente nel commettere tanto misfatto: negli Ebrei la soddisfazione e la gioja. L' altra storia è di G. Cristo avanti a Caifasso, nel tempo, in cui « Summus Sacerdos, scindens « vestimenta sua, ait etc. » Vedasi quel luogo nell' Evangelo di S. Marco.

(3) Le figure, che posano in punta dei piedi; le pieghe dei panni rettilinee; le mani aguzze, ec.

(4) Vedi nota (18) del Proemio.

(5) Vedi la nota (17) al Proemio. Che Giunta fosse già Maestro nel 1210, oltre la testimonianza del Padre Angeli, nella nota (18) del Proemio stesso, abbiamo dal Morrona, che in un Codice della Comune del 1210 prima della moderna permuta egli lesse *Iuncta magister*. V. Pisa Illustrata, T. II, pag. 117.

(6) Vedi Documento XIX nel soprallodato libro della Sagrestia de' Belli Arredi.

(7) At Iuncta alio vocatus opus deseruit. Angeli, loc. cit.

(8) Memorie d'Illustri Pisani, T. I, pag. 276, n. (42).

(9) Ciampi, Sagrestia, Docum. XIX, pag. 141.

(10) Come mi fa intendere con sua cortese lettera, dove aggiunge d'avere in pronto i Documenti per pubblicarli.

(11) Ne' due Cristi di Pisa, in quello degli Angeli, e in quello, che aveva Fra Elia a piè del Salvatore.

(12) Il 23 di Maggio 1230 vi fu trasportato il corpo di S. Francesco. La prima pietra vi era stata posta da Papa Gre-

gorio IX, nel giorno 15 maggio 1228. V. Wadingo, Annali Francescani.

(13) Per non ripetere il già scritto, vedasi a pag. 272 alla nota (39) dell' Elogio di Giunta nel I Tomo delle Memorie d' illustri Pisani, la prova di quanto è qui detto.

(14) Pisa illustrata. T. II, pag. 123.

(15) Pisa illustrata. Tomo III, pag. 393.

(16) Vedasi, Documento I, pag. 121 nel sopraccitato suo libro.

(17) Tav. CII, Fig. 1.

(18) Nel 1215 circa. Vedi Pisa illustr. T. III, pag. 46.

(19) T. III, pag. 400.

(20) Richiamo i lettori ad esaminare attentamente sì queste donne che gli Angeli. Ho poi fatto aggiungere due Teste dei Papi, onde si abbia un' idea dei Tre ordini di pitture, che adornavano detta chiesa.

(21) T. II, pag. 142.

(22) In fine, ed assai precisamente intagliata.

(23) Se ne parlerà a suo luogo.

(24) Alcuni impugnano l' esistenza di questo Apollonio, nominato dal Vasari, perchè il suo nome non trovasi fra i Musaicisti, che operarono in Venezia. Ma il non esser ivi nominato, è prova forse che non esistesse?

(25) Ed anco i Cristi di San Frediano, di San Francesco, di Santa Marta ec.

(26) Sagrestia, ec. pag. 87.

(27) Coll. Par. T. XXXIV.

(28) Una copia della sola testa di Fra Elia si conserva presso la nobil famiglia Venuti di Cortona. Vedesi intagliata nel T. I delle Memorie storiche sopraccitate.

(29) Nella pittura la Vergine ha le mani soprapposte: nell' intaglio ha le due braccia abbandonate.

(30) Pisa Illustrata. T. II, Tav. 7.

(31) « Sopra la porta . . . . . è il Ritratto del medesimo « santo Patriarca, da Giunta Pisano fatto dopo la traslazio- « ne di lui ». Descrizione dei templi di S. Francesco. Assisi, 1835, presso Sgariglia.

(32) Per quanto strana sia l'idea di rappresentare lo stesso argomento in due luoghi prossimi, n'abbiamo la testimonianza nel libro del P. Angeli: « Ejus (Iunctæ) opera censentur « imagines Crucifixi cum angelis circumvolantibus, et cir- « cumstantibus turbis, in prospectu duorum altarium etc. » *Ib.* T. XXIV.

(33) Della Valle, T. I, pag. 244.

(34) È quella di plastica dipinta, citata a pag. 90, v. 20 del Proemio. V. sotto nota (36).

(35) T. I, pag. 367.

(36) La quale non bisogna confondere con quella, che ora ha tal nome, che è posta nel Duomo di Siena (nella Cappella Chigi, inalzata da Papa Alessandro VII) e che fu dipinta nel 1260. Vedesi intagliata nel mezzo della Tav. VI, e ha qualche cosa della greca maniera. Di essa parlerassi in seguito. Il De Angelis credè che il Lanzi le confondesse, e lo notò nell'edizione di Firenze del 1834: ma siccome vien nominata prima di quella di Tressa e di Betlem, prima anche del San Pietro, e del San Giovanni, ragion vuole che si creda aver il Lanzi inteso parlare di quella di Sant'Ansano.

(37) Della Valle, T. I, pag. 222.

(38) Il Codice da lui miniato s'intitola *Ordo officiorum Ecclesie* (sic) *Senensis*, pubblicato dal P. Trombelli in Bologna nel 1766. È conservatissimo. Il Canonico Oderico (di cui fra le altre stravaganze il Padre della Valle vorrebbe fare una sola persona con Oderigi da Gubbio, nominato da Dante) morì nel gennajo del 1235, come si ha da un Necrologio MS. della Pubblica Biblioteca di Siena.

(39) T. IV, pag. 354.

(40) Ib. pag. 352, 353.

(41) T. I, pag. 247.

(42) Della Valle, T. I, pag. 248.

(43) Abbiamo dalle Memorie del Romagnoli, che Fra Mino, o Giacomo da Torrita, si recò a Roma nel 1220; e che poi venne in S. Giovanni di Firenze a operare nei lavori di musaico, nel 1225.

(44) T. I, pag. 276.

CAPITOLO II.

DEL TORRITA E DEL TAFI, E SCUOLE DI GIUNTA E DI GUIDO

MCCXX. A MCCL.

Mentre nelle due Repubbliche rivali della Fiorentina moveva i primi passi la Pittura risorta; cominciasi nelle antiche storie, lasciato il nome dei Greci, a parlare di due Italiani, che sembrano i più valenti di quel secolo in un'arte, la quale assai tenendo della pittura, ebbe il privilegio quasi di perpetuarne le opere. Ciascuno intende ch'io parlo del Musaico.

Siccome, innanzi di porre insieme le minutissime parti di vetro colorato, delle quali il musaico si forma, è necessario idear la composizione, disegnar le figure, distribuire i colori: così, anco senza la pratica del pennello, dovrà il musaicista intender l'arte come il pittore. Di qui venne che i primi si crederono superiori ai secondi per l'immensa stabilità delle opere, che producevano: e perchè questa era innegabile; nei grandi edifizj la pittura dovè lungamente ceder la mano al musaico.

Sono tanti gli scrittori, che di proposito ne han trattato; ch'io credo inutile di tornare a ripetere con nuove parole quello ch'è stato da altri già detto. Solo noterò che quest'arte, da sì gran tempo esercitata in Italia da greci maestri, nel principio del secolo XIII era come la pittura in egual decadenza.

A due Toscani era serbato il vanto di farla risorgere; e in ciò non pare che siavi contradizione negli Scrittori: fu l'uno Fra Jacopo (detto anche Mino) da Torrita; l'altro Andrea Tafi di Firenze.

Il Vasari e il Baldinucci trattano di essa, e del notabil miglioramento ch'ebbe in Italia in quel tempo, per darne il merito al Fiorentino: e il Lanzi li contradice per attribuirne con giustizia l'onore al Senese. Ma innanzi di venire a parlare degli artefici, è necessario arrestarsi sopra una sentenza dello Storico moderno, che intesa senza restrizione sarebbe in contradizione manifesta colla verità.

Egli scrive (1) che « al miglioramento della « Scultura seguì quello del Musaico »; e passa quindi a dir del Torrita. Ma se, come non è possibile dubitarne, quell'artefice aveva condotto sino dal 1225 la tribuna del tempio di S. Giovanni in Firenze; di sei anni egli avrebbe preceduto la prima opera di Niccola Pisano in Bologna, quand'anco terminata l'avesse nel 1231, il che vedremo essere avvenuto molto dopo. Il miglioramento dunque della Scultura seguì, non precedè

quello del Musaico; benchè dopo il primo passo lo lasciasse dietro a gran distanza.

Venendo a Fra Jacopo, è un grave errore del Vasari, se pur non è ingiustizia, il farlo discepolo del Tafi; perchè quando il primo lavorava nel 1225 in San Giovanni, il Tafi nato nel 1213 appena avea dodici anni. Chi fossero i suoi maestri s'ignora. Il Lanzi è incerto se fossero greci, o romani; ma se furono romani, non poterono essere che allievi di greci; poichè Adeodato dei Cosmati (il primo fra i nominati della sua famiglia) operava in S. Maria Maggiore di Roma nel 1290, due terzi di secolo posteriormente al tempo, di cui si parla.

Poco, o nulla dunque di lui sapendosi, e non molto delle sue opere, considerando ch'ebbe lunghissima vita, due cose noteremo, come le più importanti per questa storia: la prima, che la tribuna di S. Giovanni in Firenze, da lui terminata nel 1225, mostra (2) che l'arte del musaico andava in quel tempo di pari passo almeno colla pittura: la seconda, ch'essendo il Torrita presso a poco contemporaneo di Guido da Siena, debbono (per la vicinanza delle patrie respettive) avere avuto probabilmente gli stessi maestri.

Sembra però che di buon'ora egli facesse quello che fece Giotto poco meno d'un secolo dopo, che aprisse cioè gli occhi alle bellezze degli antichi; sicchè divenne tanto più grande di se stesso in Santa Maria Maggiore, come si vede ancor di presente. Nella tribuna di Pisa ei non lavorò: la

tradizione si propagò forse per un equivoco (3); mentre nel 1300, anno, in cui si diede a quella principio, avea probabilmente cessato di vivere.

Andrea Tafi, secondo il Vasari, apprese l'arte da un Apollonio greco, che andò a trovare a Venezia, e seco a Firenze condusse, col quale dovè continuare i musaici cominciati dal Torrita nella tribuna di San Giovanni. Nato Andrea, come s'è detto, nel 1213, non può essere andato a Venezia prima del 1230, e quando l'altro era già in Roma. Non solo dunque non poteva essergli maestro per età, ma nè meno per perizia, scrivendo il Vasari, che *non era il più valent' uomo del mondo;* ma che, lavorando col Greco, *il fine* della sua opera in San Giovanni *è molto migliore, o per dir meglio manco cattivo, che non è il principio.* Tutto questo, e l'esame delle sue opere indusse il Lanzi a tenerlo in poca stima; non piccola essendo la differenza tra i lavori del Torrita, ed i suoi. La Tavola XVII del D'Agincourt ne offre la prova. Il Vasari però, nel terminar della Vita, scrive che acquistò fama; il che, dipendendo dai tempi e non dal merito, col mutare di quelli è andato perdendola.

Dopo questi due, che quantunque musaicisti non poteano scompagnarsi dai pittori (4), volgendo un guardo alle memorie più antiche, nelle diverse italiane provincie fuori di Toscana, non vi troviamo che dubbj e incertezze sino a Cimabue.

Per la Scuola Milanese mi terrò all'opinione del Lanzi, allegata già nel Proemio: e ripeterò

(perchè non sia dubbio) che convengo non essere mai all'Italia mancati pittori, anche italiani: ma che senza lasciar gran nome; senza far degne opere; e soprattutto senza allevare valenti discepoli; entrar possono convenientemente in una biografia, non aver parte nella storia. E questo sia detto per sempre.

« Il volto di terra cotta (son parole del Lanzi), « sopra la Confessione, nella basilica di S. Am- « brogio con figure in bassorilievo disegnate e « colorite assai ragionevolmente » ignorasi a chi appartenga. « Il Salvatore sedente con un divoto « genuflesso è tutto di greco stile »: ed ignorasi pure a chi appartener possa la Crocifissione che cita dopo, e che dai caratteri egli assegnerebbe al secolo XIII. Tutto è dunque incertezza, sino ai tempi di Giotto, in quella Scuola.

E sino a' tempi di lui, non che forse anche molto dopo, la grande Scuola Veneta si mantenne di carattere Bizantino (5): in ciò per altro imitando le produzioni della natura, che quanto più tardano a germinare, tanto più sono ubertose.

In quanto alla Scuola Bolognese, fu sì grande la sua gloria ne' secoli posteriori, che a norma dei ricchi, non ha bisogno di ricorrere agli Orsoni, ai Ventura, e a quel suo Guido l'antico, il cui nome sembra posto nell' istoria per far contrasto col Guido moderno, come dopo il caos contrastaron la luce e le tenebre. Vissero è vero quei tre maestri in Bologna: e furono anche bolognesi; ma che rileva?

Tostochè si è stabilito che greci musaicisti erano in Italia da grandissimo tempo; e che nel sesto secolo ornarono la tribuna di San Vitale in Ravenna; tostochè si vedono lavori di musaico, che da molti si credono opera di quel tempo (6) nelle chiese di Grado e di Torcello; quindi nell'undecimo secolo in S. Marco di Venezia; e posteriormente nel frontone di S. Frediano di Lucca: ne viene la conseguenza che l'arte della pittura, tanto affine a quella del musaico, non potè mai venir meno in Italia. Quei greci maestri debbono avere avuto discepoli italiani; come italiano era quel Guidone Scudario da Pisa, che viveva nel 1169; ma, non volendo tenere per certezza le apparenze, i soli, che meritino il nome d'Italiani Pittori, non possono essere se non quelli, che fecero i primi sforzi per allontanarsi, e diedero i primi saggi d'essersi allontanati dalla greca maniera.

Parmi che la sentenza non possa esser più semplice; nè con più semplici termini esposta. Si rivolgano poi gli occhi al Cristo di Guido Bolognese, riportato dal D'Agincourt (7): si paragoni ad uno degli angeli dipinti a S. Pietro in Grado, intagliati nella Tavola D; e se ne dia giudizio.

La Scuola Romana nel 1219 ha Conciolo, che dipinse in Subiaco; ma se italiano n'è il nome, grecheggianti ne sono le pitture. Il D'Agincourt le riporta nella sua Tavola C; e così mette fuor di questione ogni dubbio.

La Napoletana cita un Crocifisso dipinto a fre-

sco nella cappella di S. Tommaso d'Aquino, che crede appartenere a questo tempo: ma ignoto n'è l'autore: come ignoto è l'autore, il tempo, e la Scuola della Madonna di San Brizio in Orvieto: ignoto l'artefice e l'età delle pitture di Santa Giuliana in Perugia: ignoti gli artefici, e dubbia l'età delle antiche pitture di Verona, illustrate dal Maffei (8).

Al contrario Firenze, per una notizia, conservataci come fu accennato, da Leopoldo del Migliore, e trascurata dal Lanzi, vanta un Marchesello (9), che nella Chiesa di Santo Stefano ne aveva nel 1191 dipinto il Titolare: ma la tavola più non esiste.

Sicchè finora non abbiamo nella serie tanto dei pittori citati, quanto delle pitture, nulla rinvenuto di certo. Con miglior fondamento è sembrato però che si ponesse in campo un Bartolommeo Fiorentino, il quale fioriva verso il 1236.

La prima notizia di lui s'ebbe dal soprannominato del Migliore (10), il quale cita un padre Tavanti, autore di un Dialogo allora MS. nella Laurenziana, nel quale fa di questo Bartolommeo l'artefice, che dipinse la veneratissima imagine dell'Annunziata de' Servi, in Firenze.

La seconda si ebbe dal Lami, riportata dal Lanzi, con le seguenti parole (11): « Avverte il Lami, « che nell'Archivio Capitolare si trova memoria « di un Bartolommeo Pittore, che operava nel « 1236 »: e a questo attribuisce anch'esso la sopraccitata pittura.

Or si veda come facilmente s'incorre in errori; e come poi sull'autorità di scrittori valenti si vanno più e più propagando. Il Bartolommeo citato dal del Migliore nel Dialogo MS. del padre Tavanti non era di Firenze ma di Cesena (12): e il Bartolommeo, pittore che operava nel 1236, è dimostrato dal Romagnoli non esser Fiorentino, ma Senese (13).

È però tra i possibili, che i pittori di questo nome, in quel tempo fossero due: ma sì dell'uno, sì dell' altro note non sono le opere. Ugualmente note non sono quelle di un maestro Fidanza, nominato come pittore in una carta dell'Archivio Capitolare (14), sicchè fino al 1250 non abbiamo pitture di autor certo in Firenze.

Dopo il Bartolommeo Fiorentino, si nomina con qualche apparenza di verità un Bonaventura Berlingieri da Lucca, che dipinse nel 1235 l'imagine di San Francesco, alla quale appose l'anno ed il nome; *pittura*, scrive il Lanzi sulla fede del Bettinelli (15), *considerabilissima rispetto a quel tempo*. E ciò essendo, non ne sarà fuor di luogo l'esame.

Due sono le tavole, dove si rappresentò dal Pittor lucchese quel Santo; una nel castello di Guiglia presso Modena; l'altra in una cappella del Vaticano. Il D'Agincourt ha dato l'intaglio di questa (16), come d'una copia dell'altra; e (cosa strana, ma vera) citando per prova l'autorità del Tiraboschi, il quale al contrario scrive senza dubbiezza: *parere .... che il quadro di Guiglia*

sia una copia (17), e lascia così a quella del Vaticano il merito dell' originalità. Ma or non è questione di ciò.

Scrupoloso sempre ed ingenuo, non crede il Tiraboschi potere onestamente passare sotto silenzio « che qualche valentuomo non manca di « sospettare d'impostura nella *iscrizione* di que« sto ritratto, che gli sembra *troppo ben fatta*, « perchè si creda di tempi sì barbari. »

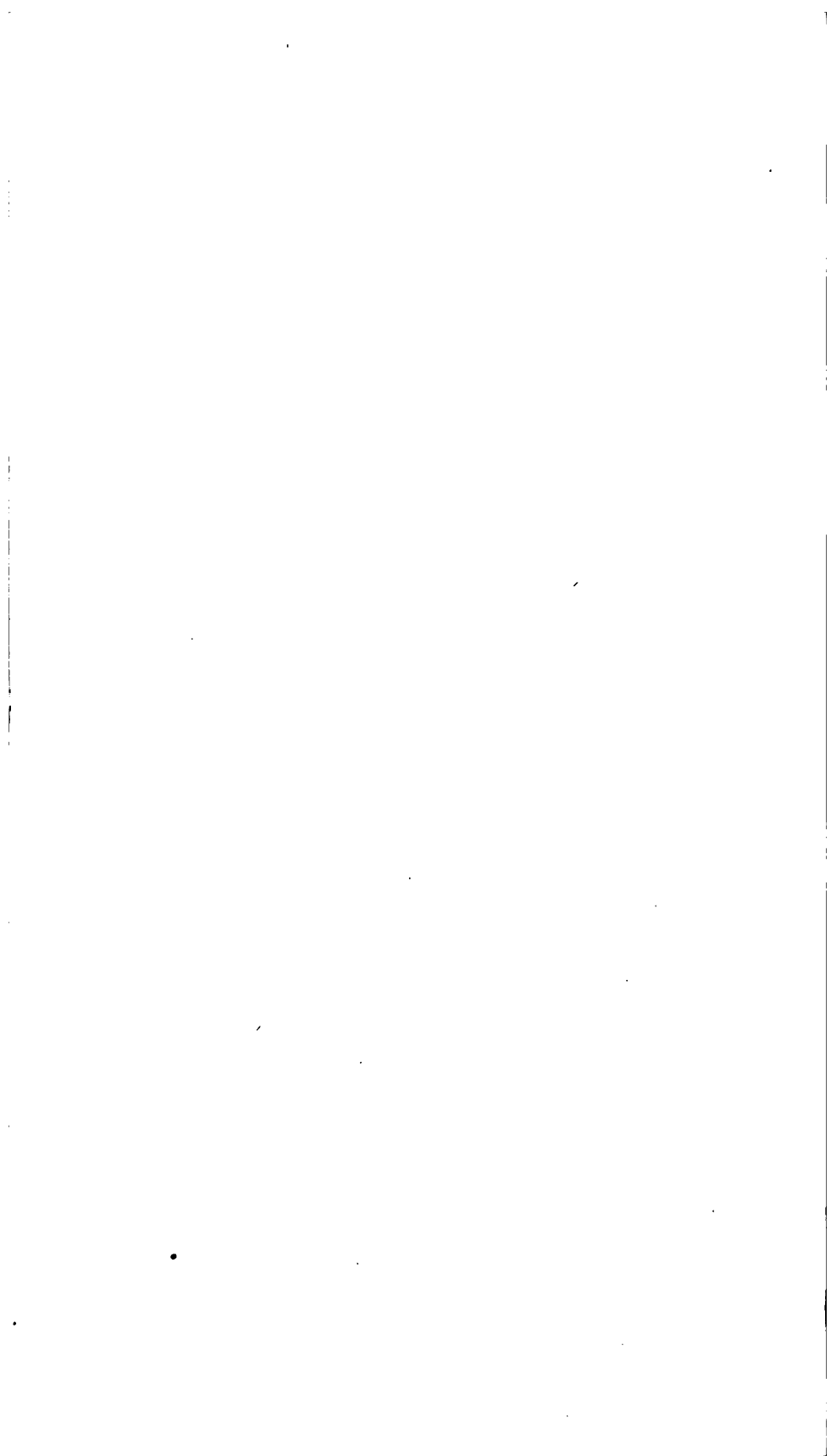
Alla quale obiezione ei risponde: « Ma a me « sembra non essere ancor così certo che i pitto« ri tutti di questi tempi fossero grossolani e roz« zi, che il sol vedere una *pittura* non disprege« vole basti a conchiudere che fu di tempo assai « posteriore ». E la replica sarebbe giustissima, se il sospetto dei valentuomini fosse sulla *pittura:* ma *il troppo ben fatta* si riferisce all'iscrizione, dòve le lettere sono perfettamente latine (18); quindi differentissime da quelle adoprate da Giunta, da Guido, e dagli altri pittori di quel tempo. L'iscrizione dunque, o fu errata, o fu posta dopo; e non v'è cosa di mezzo. Se fu posta dopo, è un'impostura; se fu errata, ponendo un C di meno, il quadro sarebbe del secol seguente; e quindi meno esagerate parrebbero le lodi, che il Ceretti (19) diede al merito dell'artefice. Ed a questa opinione sarei più inclinato che all'altra, considerando, che la mossa, le mani, la forma del cappuccio, e tutto in somma il San Francesco del Vaticano si rassomiglia tanto con quello di Margaritone, che può vedersi nell'Etruria Pit-

TRICE; da far sospettare che l'uno sia ripetizione dell'altro. Si possono riscontrare da chi ne fosse vago, essendo incisi ambedue.

Non per questo la città di Lucca meriterà meno d'essere annoverata fra quelle, che concorsero in questo secolo al miglioramento della Pittura, come vedremo al Capitolo V; ma in quanto al Berlingieri, parmi che almeno debba rimanersi nel dubbio.

E lo stesso non vorrei dire di una Vergine, attribuita a Gelasio della masnada di S. Giorgio (20), indicato come capo della Scuola Ferrarese.

Di lui parla il Zanetti (21), e lo fa discepolo in Venezia di *Teofane eccellente pittore di Costantinopoli*. Il Cittadella nel 1782 ne dettò la vita; e parlò di alcune sue pitture al presente perdute; di altre, sì ricoperte dai restauri, che pressochè nulla vi rimane dell'antico. Quello, che non può impugnarsi, è che viveva e operava nel 1240 circa; e se avessimo di lui monumenti certi, come ne abbiamo di Giunta e di Guido; e se fosse dimostrato che allevò discepoli all'arte, non ha dubbio che la Scuola Ferrarese si dovrebbe porre in concorrenza con quelle di Pisa e di Siena. Ma il fatto sta che i suoi discepoli, se pur n'ebbe, non si conoscono: che monumenti certi, da giudicar del suo valore, non giunsero sino a noi; e che solo come sua fattura (con qualche dubbiezza però) si addita la Vergine, la quale delineata colla più grande esattezza, ho creduto dover esporre agli occhi de' miei perspicaci lettori. Es-

DONA·PERFETA·
ONTEA·

sa è un ornamento singolare della patria Galleria del marchese Containi Costabili; che ha voluto cortesemente concorrere, acciò la somiglianza dell' intaglio potesse corrispondere al quadro.

Nessuno ignora in Italia quanto le Arti debbano a quell' uomo illustre, a cui mi piace d' aver qui causa di rendere generosa e dovuta giustizia. E siccome raramente dal sapere si scompagna l' ingenuità, nelle frasi con cui nella Descrizione di quella celebre Pinacoteca s' illustra questa Vergine attribuita a Gelasio, si conosce chiaramente, che più sono le ragioni per dubitarne, che gli argomenti riportati dall' autore per crederla sua.

Quindi, volendo scrivere il vero, non parrò nè strano, nè arrogante, se farò considerare che le lettere apposte intorno all' aureola della Vergine sono visibilmente d' un secolo posteriore, (e posteriori a quelle stesse del San Francesco del Berlingieri); e che, anche quando non avessimo tal difficoltà nella forma di esse, ne resterebbe un'altra di minor peso sì, ma degna di considerazione; ed è che quella specie d' invocazione *Madre che festi colui che ti fece*, benchè scritta (22) con errata ortografia, indica nella giacitura delle frasi un tempo differente da quello, in cui Guittone d' Arezzo era l' Ennio della lingua nostra.

Ciò posto, la tavola è però di molto pregio; e, siccome per tutte le probabilità, debbe essere anteriore a Galasso, (che fu il pittor famoso, a cui l' Ariosto attribuisce la bizzarria di dipingere bello il Diavolo) essa ci addita come la Pittura in

Ferrara, innanzi dei Veneti, andava tentando e sforzandosi di lasciar le maniere dei Bizantini.

Ma tornando adesso al punto, dal quale ci eravamo dipartiti, dopo Fra Jacopo da Torrita e Andrea Tafi, non restano sino al 1250, che le Scuole di Pisa e di Siena, poichè sì nell'una come nell'altra è certezza di maestri o di opere. Ma sorge per istrana bizzarria una differenza notabile nelle due Scuole, poichè nella Senese troviamo discepoli certi con poche opere ed incerte; nella Pisana molte opere con un solo nome d'artefice.

Nella prima, il diligentissimo Romagnoli ci ha indicato Maestro Morone, Gilio di Pietro, Diotisalvi di Guido Petroni, Ugolino, il Bartolommeo di sopra citato, Maestro Arrigo, e Pietro Buonamico dell' Opera.

Di Gilio di Pietro mostrasi un quadro all'Accademia; e delle opere di Diotisalvi parlerassi al Capitolo IV. Degli altri nulla di certo si addita; se pure a taluno di essi non volesse attribuirsi una Vergine col Divino Infante, che vedesi nella chiesa del Carmine; quantunque in generale si tenga per più antica.

In Pisa al contrario (eccetto un solo come si vedrà) non troviamo citazioni di nomi (23), ma bene opere diverse, che furono eseguite in quel tempo. Tali sono il picciol Cristo, già in S. Agnese, ora in una Cappella di S. Martino; i due ugualmente piccoli nella Cappella grande del Campo-Santo (24); il Cristo in Santa Caterina di

Siena (25), dal Romagnoli attribuito a Giunta: varj quadretti nell'Accademia (26) tratti dai conventi aboliti; e tale sarebbe stata la tavola istoriata di Santa Caterina, dal Targioni veduta e citata (27); la quale (come un quadro di Raffaello (28), diviso in quattro pezzi, servito sino ai nostri giorni a reggere i fiaschi in una cantina di Pescia) terminò col servire anch'essa nel convento a far tavole per i ponti dei muratori, che rifabbricavano i chiostri.

E queste sventure son pur troppo comuni. Dipendono dall'ignoranza di una persona, o d'una famiglia: e mal se ne vorrebbero accagionare le intere città, o le popolazioni, in mezzo alle quali avvengono. Ma torniamo al nostro subietto.

L'esistenza dunque dei Pittori senesi è impugnabile, avendoli raccolti il Romagnoli dai pubblici Libri: impugnabile la maniera delle Pitture pisane; impugnabile quindi l'esistenza delle due Scuole, avanti che desse Cimabue sotto il magistero dei Greci anche i primi saggi de'suoi disegni, non che dei colori.

Ma quando anche tutte queste prove, quando questi monumenti non esistessero, basterebbe a provare il nostro assunto, la Miniatura che trovasi nella prima pagina del raro Codice degli Statuti Pisani, rinnovati nell'anno 1242, che ho fatta intagliare, e posta per Frontespizio ai Monumenti Italiani.

A sinistra del rabesco, e dentro alla lettera C, vedesi il Cancelliere della Repubblica col volume

degli Statuti sui ginocchi, che li spiega ad un Anziano, il quale entra in ufficio. Le due figurine per quel tempo indicano una perizia mirabile. Posano ragionevolmente, sono ragionevolmente disegnate, come con una certa tal quale armonìa ne sono distribuiti i colori. In somma vi si trova un incaminamento verso la grazia e la verità.

Questo monumento è di tale importanza, che a prima giunta incontrar dovrà molti increduli. Ma come resistere all'evidenza? Le prove sono di fatto ed impugnabili. La prima si deduce dalla testimonianza del Codice stesso, dove si legge nella penultima pagina, e nel corpo della materia: «' *Predicta Constituta correcta sunt* (non *fuere*) « *et emendata et de novo facta........ annis* « *Domini MCCXLII.*

La seconda prova è la formazione delle lettere di tutto il Codice. Esse sono quali si usavano verso la metà del secolo XIII; e come si vedono con mirabile identità formate nel Seneca di Urbino, che passò ad ornare la Vaticana. Il D'Agincourt per un caso insperato alla sua Tavola LXXII ne riportò l'Alfabeto intero. Ed io perciò volli dare un saggio anco dei caratteri, nel frontespizio, acciò far se ne potesse uno scrupoloso (29) confronto.

Se dall'esame del monumento risalir vuolsi alla ricerca dell'autore; in un tempo, nel quale i coltivatori delle arti non potevano essere in gran numero, c'incontriamo in un artefice, che fioriva nel 1238, e che apparteneva ai frati Minori di S.

Francesco per nome Fra Enrico da Pisa. Ignoti sono i fatti della sua vita, ma non ignota la sua perizia: perchè fra Salimbene nella sua Cronaca, a carte 268, cap. I, scrive di lui: *Sciebat scribere, miniare, quod aliqui* ILLUMINARE *dicunt* . . . . . . e aggiunge per notarci l'età, nella quale (30) egli visse . . . . . . *fuit meus magister in cantu, tempore Gregorii Pape IX*. Secondo questo, pare che a Fra Enrico senza temerità, possa attribuirsi quell'opera. Vedremo che la Scuola di minio continuò in Pisa, come apparisce da altri lavori, che saran citati a suo luogo.

Ma sia, che a Fra Enrico o ad altri appartenga quella preziosa Miniatura, è certo che si eseguiva in Pisa nel 1242; che mostra a qual grado era l'arte in quel tempo: e che prova in conseguenza, tenendosi anco strettamente alla Pittura, non essere stata quando nacque Cimabue, come pretenderebbe il Vasari, « sotto un infinito diluvio « di mali cacciata al di sotto e affogata la misera « Italia ».

NOTE

(1) T. I, p. 41.

(2) Vedasi il Salvatore, e la Vergine col bambino, intagliati a pag. 66 delle NOTIZIE DI FRA GIACOMO, pubblicate dal De Angelis; Siena 1821. Si noti che Mino è l'accorciamento di Giacomino, e Giacomino è il vezzeggiativo di Giacomo.

(3) Il Ciampi ha riportato i nomi d'un Tura, e Turetto che fu probabilmente scambiato col Turrita. V. SAGRESTIA, pag. 90. Se ne riparlerà quando giungeremo a Cimabue, che vi fece il San Giovanni.

(4) Al Torrita si attribuisce il Davanzale dell'Accademia di Siena, citato a pag. 90 del Proemio: ma, portando esso la data del 1215, non può esser di lui.

(5) Di greca maniera senza contrasto sono le miniature dei due Codici di Padova sì famigerati. Il Zanetti nomina un Maestro Giovanni nel 1227, e un Ser Filippo. Il Verci un Martinello da Bassano: ma senza indicazione di opere. Il Lanzi parla della cassa della Beata Giuliana dipinta circa il 1262; e di una Pietà, scoperta dall'Abate Boni: cose tutte, le quali si comprendono in quanto si dice nel seguente paragrafo.

(6) Come anche ultimamente scrisse il Marchese Pietro Selvatico, ne'suoi STUDII CRITICI su Francesco Squarcione; pubblicati a Padova in quest'anno 1839. V. pag. 6.

(7) T. XCVII, n. 10.

(8) Verona illustrata, Cap. 6. Se ne parlerà nel Capitolo V. L'egregio Cavalier Giacomo Mancini cita anche un Gualfreduccio, del 1240; ma senza indicazione di opere. Vedi ILLUSTRAZIONE Storico-Pittorica, per visitare le Chiese e Palazzi di Città di Castello. T. II, pag. 48.

(9) Lo cita anco il Lami, nella Dissertazione, pag. LXVII.

(10) Pag. 284.

(11) T. I, pag. 47.

(12) « PETRUS. Nostra ne, Mariane, patria hunc virum « genuit?

« MARIANUS. Nequaquam....... Venit Bartolomæus in « hunc mundum, ut suam Cesenæ patriam illustraret. etc. » Trovasi nel Vol. XII delle *Deliciæ Eruditorum* del Lami, pag. 30.

(13) Nella Cartapecora 416 delle Riformagioni Senesi, trovasi un contratto stipulato fra Bartolommeo pittore senese con Salvano, Pievano di Bozzano, 6 aprile 1237.

(14) Lami, Dissertazione, p. LXVIII.

(15) T. I, p. 46.

(16) Al n. 12 della sua Tavola XCVII.

(17) T. IV, lib. 3, cap. 6, art. X, nota (*a*).

(18) Chi non fosse di ciò persuaso le può paragonare nella stessa opera del D'Agincourt con quelle usate da Giotto, Tav. CIV, al n.° 4, OPUS MAGISTRI IOCTI; (ch'è l'iscrizione al quadro della coronazione della Vergine in S. Croce) e si vedrà di più che Giotto non solo adopra l'U per V, e M per M, ma che anche la forma dell'A e del G sono di stile piu antico di quelle usate nell'iscrizione BONAVENTURA · BERLINGERI · M·C·C·X·X·X·V·

(19) Vedasi Bettinelli, Risorgimento dopo il Mille. Il Ceretti era non solo poeta elegante, ma intelligente ancora di Belle Arti.

(20) Erano le MASNADE truppe di servi dipendenti da un Superiore ecclesiastico. Così si ha dal Fontanini.

(21) Pag. 729, ediz. del 1792. Per non ripetere le cose già dette, senza speranza d'uscire dall'incertezza; veggasi il Tiraboschi, T. III. Lib. 3, cap. 6, art. X in fine: e il Cittadella, Catalogo Istorico dei Pittori Ferraresi, T. I, pag. 8 a 12.

(22) Nel quadro è « fiesti, e fiece.

(23) E si potrebbe aggiungere un Alberto Pisano, autore della tavola, che stette sino agli ultimi anni dello scorso se-

colo al maggiore altare di S. Francesco. V. Pisa illustrata, T. II. p. 145.

(24) Uno ha la memoria, ma in lettere moderne, d'essere stato dipinto nel 1234.

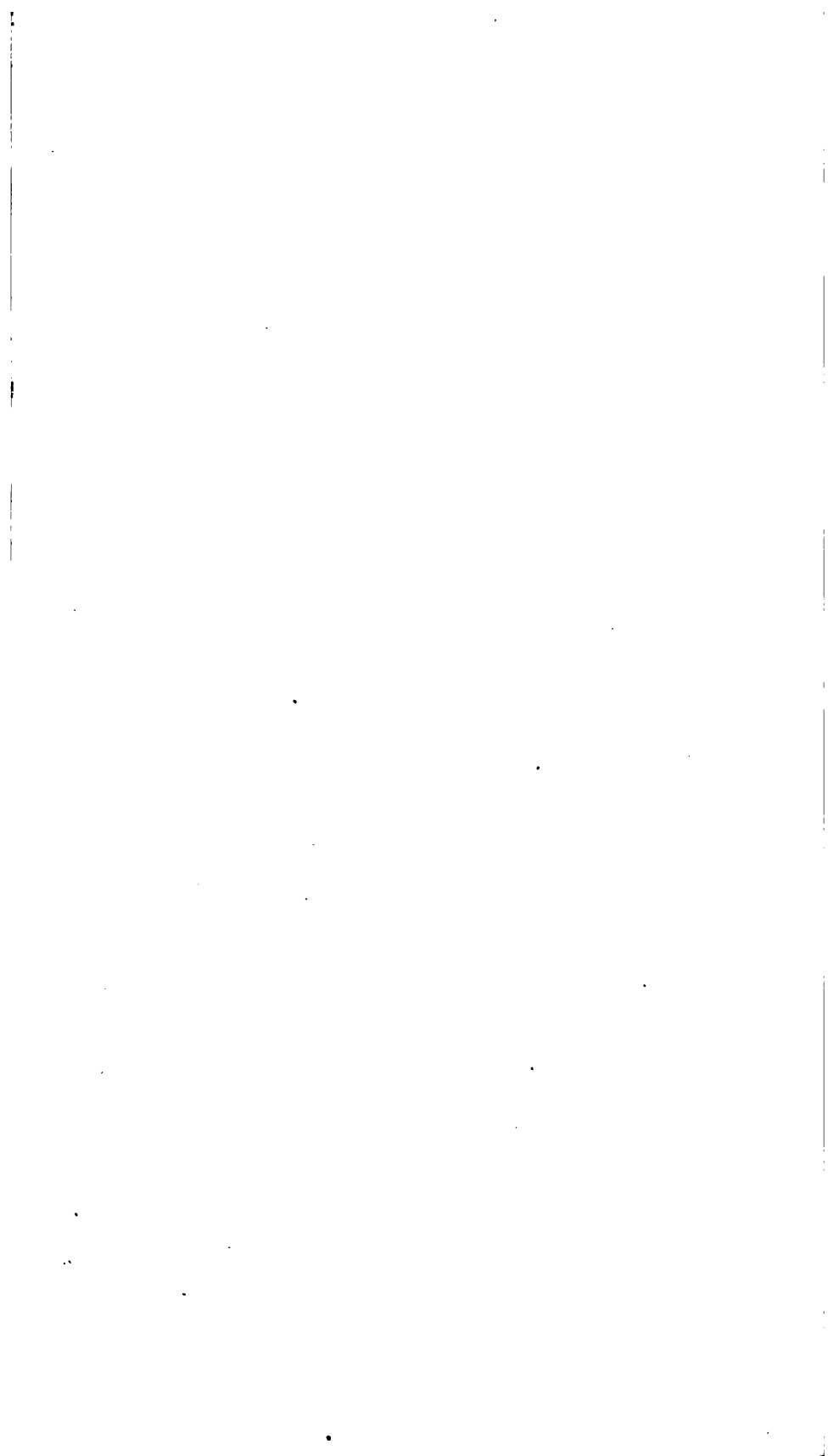
(25) È simile presso a poco quello sopraccitato, ch'è in S. Martino. È molto ritoccato. Stette in S. Cristina di Pisa sino al 1565; indi passò a Siena, per l'intercessione del Cardinale Angelo Niccolini Arcivescovo di Pisa. Il Romagnoli l'ha detto di Giunta sulla tradizione, e perchè non fu in caso di farne confronto. Il da Morrona poi nel Compendio della sua Opera grande, intitolato PISA ANTICA E MODERNA, a pag. 198, scrive « Per antiche memorie storiche « da me lette fu dipinto da Niccola Pisano su tavola di quer« cia. » La notizia sarebbe importantissima, se fosse autentica: ma queste citazioni, senza documenti, oscurano più di quello che rischiarino la storia.

(26) Fra gli altri una Deposizione di Croce.

(27) T. II, pag. 271.

(28) Fu poi scoperto, e posti insieme i pezzi, mal imbrattato da un pittor di dozzina: quindi dal Cavalier Fabre assai ben restaurato, passò a Parigi. Alcuni avevano però dubbio sull'originalità. La fine del quadro di S. Caterina l'abbiamo dal sopraccitato da Morrona.

(29) Si esamini lettera per lettera, e dovrà riconoscersene l'identità.

(30) Vedi Ciampi, SAGRESTIA, pag. 141 e 142, dove riporta una Lettera del P. Affò al da Morrona. Questo Fra Enrico era anche musico, come si è veduto: e se ammaestrò Fra Salimbene nel canto sotto il Pontificato di Gregorio IX, ciò avvenne dal 1227 al 1241, anno della morte di quel Pontefice.

CAPITOLO III.

LA SCULTURA

MAESTRA DELLA PITTURA

NEL SECOLO XIII.

Molto meno lo era, se riguardasi lo stato della Scultura, che, come scrisse il Visconti, fu sempre, ma particolarmente in Italia, la maestra e la guida della Pittura.

Quando fu dimandato al gran Michelangelo quello, che intendeva della maggioranza, e difficoltà delle due Arti, non rispose, che con questa breve sentenza: « Essere un fine medesimo diffi- « cilmente operato da una parte e dall'altra ». Il Vasari, che la ripete (1), si sforza di mostrare che la difficoltà senza contrasto è maggiore nella Pittura, che nell'altra, per la ragione che il pittore debbe saper tutto quello, che lo scultore sa, meno il condurre le opere nel marmo: più, tante cose, che lo scultore non è necessario che sappia, come l'ombrare, lo scortare, il colorire; per cui « formasi la saviezza nelle teste, con le smor- « tezze e lividezze dei volti; variansi le carni; « cangiansi i panni; e fassi (dalla mano dell'ar- « tefice) vivere e morire chi vuole. »

E tutto intero sarebbe qui da riportarsi quel luogo, per poi venire alla conseguenza, che più facile essendo la pratica della Scultura, non è maraviglia, se in Italia anche prima del Secolo XIII il miglioramento di essa precedè quello dell'altra.

E perchè nella storia si esigono prima i fatti e poi gli argomenti, comincerò dall'indicare a qual grado era la Scultura in Pisa sotto le mani di Bonanno; acciò chiaro si dimostri l'immenso passo, che fecegli fare il gran Niccola, uomo da illustrare un secolo ed una nazione, ancorchè fosse solo.

Non tornerò a dire il già detto, ed a parlare di Gruamonte e di Biduino (2), artefici di qualche valore, che aprirono la strada a Bonanno; ma comincerò dall'errore, pressochè comune sino a questi ultimi tempi, di attribuire a lui la porta di bronzo, che nella nostra Primaziale vedesi di contro al campanile. L'annalista Tronci, riferendo come i Pisani tornarono trionfanti dalla conquista delle Baleari (1117), aggiunge che di là recarono « certe porte di metallo, e due co« lonne di porfido bellissime . . . . . e donarono « all'opera del Duomo le due porte di metallo « accennate. » Il Canonico Martini le dà incise nella sua Tavola XII, e lascia in dubbio la cosa. Non manca per altro di aggiungere, che se alcuni credono essere state portate dalle Baleari, altri non mancano, i quali, dando loro maggiore antichità, presumono essere state a Pisa trasferite da Gerusalemme.

L'egregio Professor Ciampi, che diede intagliate di questa semibarbara porta le due storiette dell'Annunziazione, e del risorgimento di Lazzero, dice ch'è un goffo errore il credere che fosse portata di Grecia, avendo il carattere de'lavori soliti farsi a quel tempo in Italia; sebbene accennino certa maniera greca: ed aggiunge con molta saviezza, che se fosse stata modellata e fusa in Costantinopoli, o in altra parte di Grecia, e destinata a ivi rimanere (2), avrebbe greche le iscrizioni, mentre sono esse tutte latine. Inclina dunque a credere che l'artefice ne fosse Bonanno.

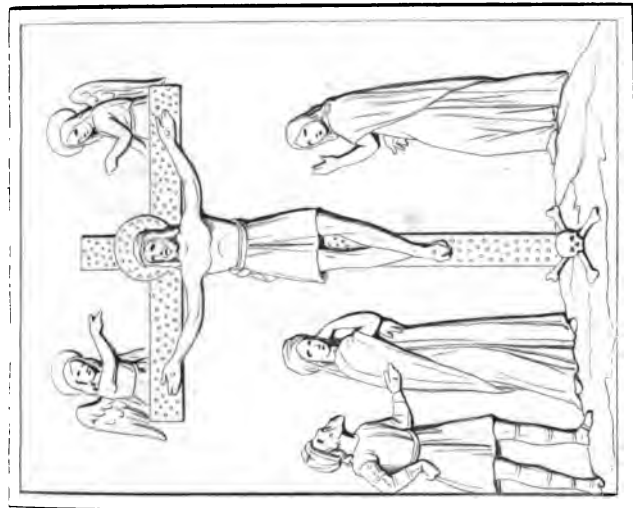
Quando a studiar cominciai queste materie, sono oramai troppi anni, parvemi sin d'allora, che dalle figure sì mal disegnate e peggio composte, che si veggono effigiate in questa Porta, troppo grande era stato il salto per giungere alle figure del pulpito nel nostro Battistero composte da Niccola. Pensai dunque o che Bonanno non doveva esserne stato l'autore, o che fra l'uno e l'altro dovea trovarsi un artefice intermedio. Nè dalla mia credenza mi distolse l'asserzione indubitata del Cicognara, il quale scrive (3): non « sappia« mo con quanta autorità si voglia porre in dub« bio che questo non sia lavoro di Bonanno »; perchè pareami, che le opere di Gruamonte e di Biduino, artefici inferiori a Bonanno, fossero di gran lunga superiori a questa Porta. La prima ricerca dunque da farsi era sull'opere certe di Bonanno per costituirne un paragone; e questa

ciascun sa non trovarsi che nel Duomo di Monreale in Sicilia.

Dopo molte inutili pratiche, poichè sembra che il Faro ci divida da quell'isola più che l'Atlantico non ci parte dall'America, ottenni da un cospicuo Personaggio (4) il piccolo disegno di due istoriette di quella Porta. Io le pongo intagliate di contro; e sopra di esse non farò parola, troppo essendo visibile la distanza che passa tra questi primi tentativi, e l'ignoranza che scorgesi nell'artefice della Porta pisana. Se la natura del mio lavoro lo avesse permesso (come forse lo esigeva lo scopo propostosi dal D'Agincourt, e dal Cicognara) tutte intere avrei riportate le due opere di Pisa e di Monreale, affinchè apparisse chiaro (5) che le Arti hanno cominciato, con brevi passi, a procedere nella via del Bello come procede l'uomo nel cammino della vita; il quale non può dirsi padrone di tutti i suoi movimenti, finchè non è uscito dalla pubertà.

Nè, per le cagioni addotte (6), moverò querela al D'Agincourt del silenzio in cui lascia questo periodo importante della Scultura Italiana, in cui si hanno, come ha dimostrato l'egregio Professor Ciampi, opere certe di artefici certi: e lieto di avere il primo dimostrato che questa Porta non fu opera del maestro di Niccola, vengo a parlare (certo non degnamente) ma come per me si potrà meglio, di lui.

L'apparir di un uomo, come Niccola Pisano, dopo il cominciar del Secolo XIII, fra Biduino,

PRINCESOZUN
DIIIDICATISE
ANNO
DNI
OZCL
XXXISI
IDETIOE
IIIBORA
NUSCI
UISPIS
ARUS
OZEFE
CIT

I

Gruamonte e Bonanno, parmi che altro paragone non abbia nella storia, fuorchè l'inalzarsi di quel gigante d'ogni sapere, quasi un secolo dopo, in mezzo a fra Guittone, al Majanese e a'due Guidi.

Destinato questi a ricevere bambina, ed a far grande e robusta l'italica Poesia: chiamato l'altro a mostrare collo scarpello come s'imita, si dispone e si crea: si presentano entrambi alla posterità, colle fiaccole accese ancora, che rischiararono le tenebre, ed ingentilirono i costumi dell'Europa rozza ed ignara. L'uno, facendo aprir gli occhi de'coetanei alla sceltezza delle forme, che rappresentava nel marmo: l'altro schiudendo e assuefacendo gli orecchi inesperti, alle melodie che inventava e tentava sopra corde ancor vergini: e, per differenti cagioni entrambi vagando dall'Adriatico sino a Partenope, fecero l'ufficio dai Pittori prestato all'Aurora, che sparge i fiori sul cammino, che debb'essere illuminato dal Sole.

E si perdoni questa imagine, troppo forse lontana dalla storica gravità; pensando che l'istoria, la quale vo scrivendo, è la narrazione di quanto fecero gl'ingegni più da natura privilegiati, affine di rivolgere i concetti e le idee nelle forme le più lusinghiere, che seppero abbellir poi coll'incanto degli artificiosi colori.

Dante e Niccola Pisano sparsero veramente di fiori la via, che dischiusero ai fortunati che venner dopo di loro; ma colla gran differenza, che questi fu emulato, e sorpassato; l'altro fu emu-

lato, e forse raggiunto, ma non sorpassato da veruno. Lasciando dunque il gran Fiorentino alla storia Letteraria, quando si scriverà da un filosofo, veniamo a dire del gran Pisano.

Il Vasari, il più vicino a lui, ne parlò il primo. Disse che imparò l'arte dai greci marmi; che fu chiamato a Bologna nel 1225, che là diede terminata l'Arca di San Domenico nel 1231; « tenuta la cosa migliore di quante .... n'erano « state fin allora lavorate: » che fece quindi i Pulpiti di Pisa e di Siena; e che operò finalmente nei bassirilievi della facciata d'Orvieto, dove *superò se stesso*.

Il Baldinucci e tutti gli altri, sino alla fine dello scorso secolo, ripeterono le stesse lodi meritamente rispetto alle opere; ma incorsero senz'esame, negli stessi errori, in quanto agli anni in cui furono eseguite.

Vennero il D'Agincourt e il Cicognara, e col lume della critica fecero osservare, che ritenuto il suo viaggio a Bologna nel 1225 (per dar principio all'Arca di S. Domenico) non può aver eseguite 65 anni di poi le opere d'Orvieto, perchè la prima pietra di quel tempio famoso fu posta nel 1290. Sicchè abbiamo da un lato il Vasari, (e qui è sentenza di giudice competente) che pronunzia aver ivi *superato se stesso:* abbiamo dall'altro la critica, che dimostra non poter egli a quel tempo esser stato vivo. E ammesse le sculture di Bologna dal 1225 al 1231, la difficoltà era insormontabile.

Ma vedasi come alle volte si giunge alla scoperta del vero, per via indiretta e non cercata. Il marchese Virgilio Davia, nella sua bella Illustrazione dell'Arca di San Domenico (7), scolpita da Niccola, espone con molta saviezza, che in quel monumento non si sarebber dall'artefice potuti effigiare i miracoli del Santo, avanti che fossero stati riconosciuti dall'autorità della Chiesa. Or siccome la sua canonizzazione avvenne poco dopo la metà del 1234; non potea Niccola cominciare a disegnarli, non che a scolpirli se non dopo quella: nè dare l'opera quindi compiuta prima del 1240. L'autore conclude che non può dunque l'arca di San Domenico essere stata la prima sua opera. Nè credo che a questa conseguenza, di valido almeno, sia nulla da opporre.

Ma se dal fatto della canonizzazione di San Domenico nel 1234, risulta la prova, che non potè l'Arca esser cominciata nel 1225; perchè non supporre che fosse scolpita quando si elesse di trasportarvi il corpo del Santo? E se il trasporto avvenne, come se ne ha la prova (8), nel giugno del 1267; perchè non credere che fosse terminata presso a poco nel 1265?

E qui le induzioni della storia si accoppiano colle altre più importanti assai, che derivano dall'arte. Il Pulpito di Pisa fu da Niccola terminato nel 1260. L'anno vi è scolpito di sua mano. Il contratto, per la scultura del Pulpito di Siena, fu passato alla fine di settembre (9) del 1266. Il Vasari scrisse del primo, che « vi fece molte fi-

« gure, se non con *perfetto disegno,* almeno con « pazienza e diligenza infinita; » il che mostra che non n'era del tutto contento. Or perchè non può credersi che l'Arca di S. Domenico in Bologna, superiore e per composizione e per disegno al Pulpito di Pisa, fosse scolpita dopo quello, e occupasse nella sua vita dall'anno 1260 i cinque seguenti di poi? Ma queste sono semplici induzioni, che sottopongo all'esame dei dotti; e vengo alla conseguenza, che da tutto questo deriva.

Che Niccola non potesse cominciar a scolpir l'arca di Bologna prima del 1234, è incontestabile: e l'error del Vasari evidente. Ma siccome i Cronisti, nella mancanza di memorie, per istabilir l'anno della sua nascita, si son partiti dall'errore del Vasari; tutte le ragioni dovendo far posticipare d'assai tempo quell'anno, verremo al risultato importantissimo, che non rimarrà più cagione ragionevole di contrastare al suo scarpello i lavori stupendi di Orvieto.

E in fatti; se mirabili parvero le opere sue di Bologna e di Siena, come si potrebbero attribuire alla sua scuola e non a lui quelle di Orvieto non solo mirabili, ma portentose?

Nè credo di usar frasi esagerate, dopo aver letto in un giudice competentissimo de' giorni nostri, che « tolto qualche maggior raffinamento d'ese« cuzione, e qualche maggiore eleganza di di« segno, la Scultura, dopo quell'età, non *ha* « *avanzato altri passi* (10). » E le sculture, dove quest'uomo unico *superò se stesso,* si vorrebbero

attribuire a' discepoli, ad esso tanto e tanto inferiori, come apparisce dalle opere che si hanno di loro?

Il D'Agincourt, troppo sentendo la verità della comune opinione, e riconoscendo, come vedremo, la maggioranza di quei lavori sugli antecedenti, ricorre al supposto che avesse Niccola « scelti e disegnati i soggetti delle composizioni » e lasciatili morendo agli allievi. Ma dimanderò, se coi disegni poteva lasciar loro anche l'anima, e soprattutto quell'emanazione del raggio celeste, che ad ogni colpo di scarpello infonde nel marmo la vita?

Sono dunque lietissimo che le considerazioni del marchese Davia m'abbiano aperto il campo a restituire a Niccola nelle sculture d'Orvieto la parte più grande della sua gloria.

Ma dal protrarre la vita di questo Artefice, come pare indubitato (perchè senza questo, non può esser l'autore delle Sculture di Orvieto) ne deriva un'altra conseguenza importantissima per la storia dell'arte: ed è che cessa in qualche parte la contradizione un po' strana di vedersi ad uno stesso tempo, e in una stessa città, egregiamente disegnare e scolpire da Niccola, e non ben disegnare, nè ben dipingere da Giunta.

Il De Rossi trattò la questione; o per dir meglio, facendosi tale difficoltà, cercò di risolverla col supposto che in quei tempi si contasse il colore come il pregio maggiore nella Pittura; e che si tenesse quell'arte per così disparata dalla

Scultura, che i pregi dell'una non si dovessero cercare nell'altra. E questo egli dice per la Scultura e Pittura nel secolo XIII.

Ma passando poi a ragionare delle vicende delle due Arti, nel primo secolo dell'Era Cristiana, cerca indagare come avvenne, che la Pittura decadesse innanzi alla Scultura; e cita la testimonianza di Plinio, che chiamava moribonda la prima; mentre a' suoi giorni e molti anni anche di poi si videro cose rarissime prodotte nel marmo.

Crede il De Rossi che ciò derivasse da una maggior facilità, che porta seco il genere d'imitazione, che lo Scultore si propone; il quale può dirsi che nulla aggiunga di suo nel copiar l'opera della natura, che ha dinanzi agli occhi come modello.

E giusto è il ragionamento: e si comprende come Bonanno nel 1287 doveva scolpir meglio di quello che Giunta dipingeva venticinque e più anni di poi: ma se fosse stato vero, che Niccola terminato avesse di scolpire l'Arca di Bologna nel 1231; non si può giungere a comprendere come Giunta, vedendo quei visi sì veri, e quelle forme sì naturali, non se ne fosse giovato; come pare che se ne giovassero gli altri in progresso di tempo.

Posticipando gli anni, nei quali fiorì; ed assegnando come pare, a' suoi primi lavori di scultura la meta del secolo XIII, ne verrà per legittima conseguenza, che Giunta non potè profittarne, come avrebbe potuto; e come forse ne

profittò quel Fra Enrico, o se altri fu, che miniò il Codice dei Pisani Statuti.

Ma chi nel 1290 eseguir potè le sculture di Siena e d'Orvieto, fu certo un gran Genio. Il buon modo di disegnare, la semplicità del comporre, l'espressione vera e ragionata degli affetti, doti sono di un bell'ingegno: ma ben altro che un bell'ingegno è necessario nei primi passi dell'Arte per esprimere affetti nuovi negli argomenti trattati; e per imprendere a trattar nuovi argomenti e vastissimi, senz'altra scorta che quella della propria mente. Avevano i Greci pittori, e altri Italiani di quel tempo, rappresentata sovente la scena della celeste Annunziazione: ma chi era mai riuscito ad esprimere nelle sembianze della Vergine il sentimento ineffabile di turbamento, di maraviglia e di pudore, nell'atto di apprestarsi a rispondere ad un annunzio incomprensibile ed inaspettato? Si considerino riuniti questi sentimenti nel bassorilievo del Pulpito pisano (11), e si giudichi.

Chi avanti di lui aveva espresso in modo sì semplice ed affettuoso l'incontro di Sant'Elisabetta colla Vergine, come nel bassorilievo senese? Nessuno (12). E allorchè dovrà ripetere l'incontro stesso ne' famosi marmi d'Orvieto, egli solo sentirà la forza di lottar con se stesso, e di vincersi.

Molti avevano trattato il più pietoso dei misteri della Cristiana religione; la discesa del corpo del Salvatore dalla croce. Non v'ha pittor greco, nei varj Cristi citati nel Proemio, che non l'ab-

bia posta fra le altre storie Evangeliche: si veda nel bassorilievo di San Martino di Lucca (13); e s'impari come può esser sublime, profondo, e dignitoso il dolore!

Pare, secondo tutte le probabilità, che quello fosse il suo primo lavoro. Esso è citato innanzi al Pulpito di Pisa; ed è naturale che, avanti di vedersi affidare una sì grande opera, avesse dovuto dar saggio di sè nella esecuzione di una piccola. E questo saggio fu grande, pel disegno, per la disposizione, per l'espressione, per la vita.

Noi abbiamo considerato nelle due storiette della Porta di Monreale a qual punto avea lasciato l'Arte Bonanno. Or come avvenne, che al primo passo, che fece Niccola, superasse di tanto chi lo precedè? Può essere ch'io m'inganni; ma egli, con raro accordo, debbe aver unito nella mente le due grandi massime, dell'imitazione della natura nel rappresentare gli oggetti; e dell'imitazione dei Greci, nella scelta delle forme, e nei modi di rappresentarli.

Ch'ei si partisse da questi, è impugnabile: uno dei gravi Personaggi, che stanno negl'intermedj del Pulpito pisano, è una pretta imitazione del Bacco barbato del Vaso Greco, che si conserva fra noi: la Vergine, col divino Infante adorato dai Magi nel Pulpito stesso, è un'imitazione della Fedra del famoso nostro Sarcofago. Nè su ciò mi diffondo, perchè dal Vasari sino a noi è stato detto e ripetuto a sazietà (14).

Trovati i modi per rappresentar degnamente,

e per isceglierе le forme degli oggetti da rappresentarsi, restava l'invenzione, la disposizione, e l'espressione degli affetti. Alla prima presiede l'immaginazione, alla seconda il giudizio, il forte sentire alla terza. E queste doti avendo possedute Niccola in sommo grado, qual maraviglia, se fece risorgere la Scultura, la incamminò alla perfezione; e diede alla Pittura i modelli?

Il Cicognara impiega molte carte non solo a far confronti di varie opere antiche con altre opere di Niccola, ma anche con molte di esse fra loro. Da queste comparazioni, e dai ragionamenti che ne derivano, resulta che « se la storia non ce l'assi« curasse, non si potrebbe credere che fossero « di quell'età ».

Ed una di esse, che avrei desiderato di veder meglio intagliata nella sua Tavola XI, (ripetuta forse peggio nella XXXI) è la Vergine, che si ammira nell'Arca di Bologna. Tanto la maestà del volto, la compostezza della persona, la ricchezza delle pieghe, quanto la naturalezza dell'atto del divino Infante, son espresse con una grazia infinita.

A questa semplice rappresentanza dell'emblema più soave del Cristianesimo, succede la serie de' suoi variati misteri: ed in quelli si mostrò Niccola grande e profondo com' essi. Sembra facile adesso di scegliere, e di adattare alle circostanze, quello, che par conveniente all'uopo, fra quanto in cinque secoli si è fatto: ma difficilissimo in quel tempo, era il creare, lo scegliere, il dispor-

re; e quindi variar le forme, atteggiar le figure, spirar l'anima ne' volti, e imprimere nelle sembianze la vera espressione dell'affetto, da cui doveva il personaggio mostrare di esser compreso.

I due Pulpiti sono, per così dire, i due grandi Poemi nel marmo di questa Grecia novella; che apprestavasi a ricevere dalle mani del pisano Artefice l'eredità dell'antica.

Fidia fu il grandissimo, a cui dopo gli sforzi di tanti grandi, era dato toccare il sommo dell'arte. Le opere sue furon chiamate da Plutarco (15), « maravigliose per la grandiosità, inimitabili per « la vita. »

Niccola non ebbe antecessori; pochi gradini a lui mancarono per arrivare alla prima; e raggiunse in modo la seconda, da far tremare chi venne dopo di lui (16).

Nei due Pulpiti, cominciando dalla rigenerazione del mondo, nella Divinità umanata, condusse gli occhi dell'uomo sino all'estremo suo fine.

Quindi l'Annunziazione, la Natività, l'Adorazione dei Re, la Strage, la Presentazione al Tempio, la Crocifissione, e l'universal Giudizio.

Queste grandi scene, alcune delle quali, avanti quel tempo, erano state per lo più dai Greci miniatori delineate nelle carte degli *Exultet*, (e si è veduto come rozzamente) o trattate in brevi dimensioni attorno alle imagini del Redentore in croce, furono da Niccola sì degnamente rappresentate, che rimangono ancora, e si additano, come il più grande sforzo, che abbia fatto mai

l'Arte, passando fra le sue mani dall'infanzia alla virilità. Lasciando indietro le prime, mi ristringo a dir poche parole dell'ultima.

Inferiore nella parte, dove egli ha mostrato gli eletti (che all'Angelico solo fu concesso di esprimere degnamente le sembianze degli abitatori del Paradiso) è nel più gran numero delle figure dei reprobi, come negli atti, e nella ferocia dei demòni, d'una grandezza, e d'una varietà senza pari.

Non era comparsa per anco la divina Commedia; e Lucifero è da Niccola improntato colle forme d'un gigante. Il suo ufficio è di eternare il dolore ai più colpevoli, che lacera e stringe coi denti. Qua vedi un monarca, che chinando sulle mani la fronte, dopo tanta grandezza, pare stupefatto di tanta miseria: là un religioso, il quale ad un angelo si raccomanda « con tal atto di « devozione a un tempo e d'ipocrisia, che di« rebbesi questo il suo peccato (17).

Una donna delle più avvenenti forme, veduta di schiena, e colla testa volta in profilo, esprime il raccapriccio e l'orrore, nel sentirsi afferrare da un dèmone: un'altra, coprendosi colle mani la faccia, mostra negli atti e nei moti di tutte le membra, quanto è profonda la sua disperazione. Un uomo rannicchiato, dallo spasimo fa rientrar dentro alle spalle la testa compressa dalle branche infernali: un secondo par che aspetti col più gran terrore d'esser terminato di divorare da un mostro, che gli ha già dimezzato una spalla.

Un guerriero nel mezzo a sinistra è afferrato da un demonio per la gorgiera: mentre a destra in basso, col contrasto più orrendo, la più bella e gentilè tra le figlie di Eva, mezzo divorata da un mostro (i cui denti le son arrivati già presso le ascelle) aggiunge al dolore un improvviso spavento nel sentir la forza di Lucifero che le abbranca la testa!

In alto vedi un uomo, presentato di schiena, che parandosi colla mano lo splendore diffuso da un angelo, è incerto se i suoi occhi, che sostener non possono la luce d'un angelo, goder potranno della celeste: lì presso appare una donna, che capovolta è slanciata nel baratro: mentre abbasso, un peccatore cogli occhi quasi schizzanti dall'orbita, esprime colla più gran verità la pena insopportabile, che gli è inflitta nel ventre compressogli dalla branca inferiore di Lucifero.

Taccio di quelli che sorgono dalle tombe, cogli occhi incerti e confusi; e delle maestose figure degli antichi Patriarchi, che in alto stanno ragionando con gli Angeli, e compresi si mostrano dallo stupore, per cotanto esterminio. Credo che per immaginare, ed esprimere tutto questo, un bell'ingegno non bastasse; ma se ne richiedesse uno straordinario.

E tanta varietà, tante passioni, e soprattutto una verità grandissima, è qui congiunta con una grandissima intelligenza nel nudo, con gran finezza nell'esecuzione, e con un tale ardimento nelle mosse e negli scorci, che non potea derivare,

se non dalla convinzione dell'Artefice d'avere in se stesso il potere e la forza di un tale ardire.

Tutto questo, che par terminato nel 1269, sarebbe stato bastevole per un grand'uomo; anche senza considerare ch'egli era il primo Architetto de'suoi tempi. E pure non aveva anco fatto i lavori d'Orvieto! Dei quali parlar volendo colla più gran semplicità, come conviene alla sublimità mirabile di quei marmi, dirò, che nella Resurrezione dei morti, i due soli affetti ch'esprimere si potessero, la speranza di maggiormente godere, come il timor di maggiormente penare, son vive, convenienti e diverse; come le due tremende passioni della disperazione e dell'ira, variatissime sono, e destano raccapriccio ed orrore in quella vera scena d'Inferno.

Per ciò forse, ha voluto l'Artefice, a fine di temperare l'angoscia di chi le riguarderebbe, spargere di tanta grazia gli altri argomenti da esso trattati; e nell'infondere che fa Dio lo spirito ad Adamo; e quando gli trae la donna dal fianco; e quando cacciati dal paradiso, e condannati alla fatica ambedue (18), si sottomettono pazientemente alla lor nuova sorte.

Scrive il D'Agincourt, che questi tre ultimi, ugualmente che il primo, sono le *migliori sue opere* (19): in quanto al terzo, che i pregi, derivando appunto dai difetti (20), debbono meritargli perdono; e termina col far eco al De Rossi: il quale nell'incontro della Vergine con S. Elisabetta, levò a cielo le grazie dell'attitudine, la dol-

cezza e il moto dell'abbracciarsi, la tenerezza e nobiltà dell'affetto che mostrano; i partiti delle pieghe, il disegno in fine, per cui « pochi gra« dini restavano a quest'uomo per salire (21) al« la perfezione. » E siccome un sì fatto giudizio, come scrissi di sopra, deriva da un uomo a giudicare competentissimo; aggiungerò che tanto più stimabile dee parere, quanto son più difficili a farsi gli ultimi passi per salire dalla bontà delle opere alla loro eccellenza. Ma come vi pervenne Niccola?

Fosse l'animo preso fortemente dal gran pensiero che un artefice rimpiccolisce, anche a' proprj occhi, quando l'ultimo suo lavoro non è superiore all'antecedente; fosse che nei viaggi per Napoli sempre più studiasse in Roma gli antichi marmi, e quelli soprattutto, che appartenevano a' bei tempi della Grecia; nei bassirilievi d'Orvieto è d'una verità senza pari.

E ad ambedue queste cause mi piace di riferirlo; perchè della prima vediamo una prova nel miglioramento e nella perizia maggiore, colla quale trattò nel Pulpito senese le scene stesse trattate nel pisano: e della seconda è mallevadore il gran Visconti. Egli pone per indubitato che i monumenti di greca scultura raccolti in Firenze nel palazzo dei Medici, e in Roma nel giardino di Giulio II, fecondassero l'ingegno stesso di Raffaello e di Michelangelo (22); ed era la Pittura al sommo suo grado! Quanto più i marmi greci noti a' suoi giorni, fecondar dovevano quello di lui, nel cominciamento dell'Arte!

E con tal sentenza dell'uomo più versato nelle Arti, e del più dotto che abbia avuto l'Europa non che l'Italia da Varrone in poi, dando termine al mio ragionare sopra Genio sì fatto, rivolto a' miei lettori dirò: Ponete gli occhi sul Bassorilievo col quale nella Tavola II ho dato principio ai Monumenti Italiani. È nulla in esso, che non sia natura e semplicità? Le teste dei due Apostoli non son dignitose? Quella del Santo fondatore non è piena di fiducia, quelle de' compagni di devozione? Il disegno non è diligente? le figure non son ben disposte? i panneggiamenti di buono stile, e variati; le estremità quasi perfette? Cercate, se vi è possibile, di trovar questo Artefice in fallo di convenienza! Notate, in un argomento sì strettamente cristiano, qualche parte, che senta l'*antichismo* (23)!

E se di coglierlo in fallo pure non vi avverrà, scendete allora nella vostra coscienza, e dite, se quando vedeste per la prima volta questa composizione mirabile, credeste, che potesse appartenere al coetaneo di Cimabue! ma ditelo alla vostra coscienza sola, perchè in essa sta il deposito delle verità, che gli uomini a se stessi confessano, anche quando arditamente le negano ad altrui.

Così Niccola, che dovrà riguardarsi in Europa come primo e solo restauratore dell'Arte, imitando i Greci Marmi, dava ne'suoi la norma e l'impulso ai più famosi pittori, di cui vanterassi l'Italia.

NOTE

(1) Lettera XXXI, pag. 1449, ed. del Passigli.

(2) Si può vedere quanto ne scrisse il da Morrona, T. II, pag. 25 a 43.

(2) Nella Sagrestia ec.

(3) T. II, pag. 102.

(4) Monsignor Balsamo, Arcivescovo di Monreale, a cui ripeto la mia gratitudine.

(5) E questo dovrà farsi da chi vorrà dare una nuova edizione del Cicognara, o del D'Agincourt.

(6) Nota (31) del Proemio.

(7) Memorie Storico-Artistiche intorno all'Arca di San Domenico. Bologna, 1838.

(8) La prova è nella Vita di San Domenico del Melloni, dove trovasi un Documento del B. Bartolommeo Vicentino, dei 9 giugno 1267, in cui si legge come l'Arcivescovo di Ravenna Delegato del Pontefice a trasportare il sacro corpo, « de tumulo lapideo non cælato, ad marmoreum et cœlatum « cum debita reverentia et devotione transtulerit. » Davia, pag. 59.

(9) Il Contratto originale sta a carte 179 e segg. delle Lettere Senesi del P. della Valle, T. I. Faccio qui osservare, che dimostrato non essere stata l'Arca di Bologna il suo primo lavoro, e la conseguenza di protrarre l'anno della sua nascita; non può essere stato Niccòla nel 1221 a Napoli, come scrive il Celano; e che questo Autore del 1692 non può far fede di quanto era avvenuto quattro secoli e mezzo avanti di lui. Il Celano seguì la falsa tradizione, come il Vasari, il Baldinucci e gli altri.

(10) Gio. Gherardo de' Rossi, Memorie per le Belle Arti. Roma, T. IV, pag. 142.

(11) Cicognara, Tavola XIV, in basso a sinistra.

(12) Cicognara, Tavola XIV, in alto ugualmente a sinistra.

(13) È sopra la porta minore della facciata, a sinistra.

(14) Vedasi il Vasari al principio della Vita di Niccola. Il Cicognara poi riporta le figure del Bacco barbato antico coll'imitazione di Niccola a confronto, Tav. XV.

(15) Nella Vita di Pericle.

(16) Nei due Pulpiti sono ripetute alcune di esse. Pare, secondo il Cicognara, che in quello di Siena volesse mostrar Niccola come potea farsi anche meglio di quanto avea già fatto in quello di Pisa.

(17) Sono parole del Cicognara. Vedasi l'intaglio di questa parte del Pulpito di Siena nella sua Tavola VIII.

(18) Si vedano nelle Tavole XXXII e XXXIII del D'Agincourt; e meglio nell'Opera del Della Valle, sul Duomo d'Orvieto, che ne diede gl' intagli in maggiori proporzioni.

(19) T. V, pag. 378.

(20) Ib. p. 382. « Queste figure presentano alcune mosse « forzate, e le teste qualche caricatura: ma la varietà e la « forza dell' espressioni, sorgenti di tali difetti, debbono « farli perdonare ».

(21) Memorie per le Belle Arti, T. IV, pag. 163.

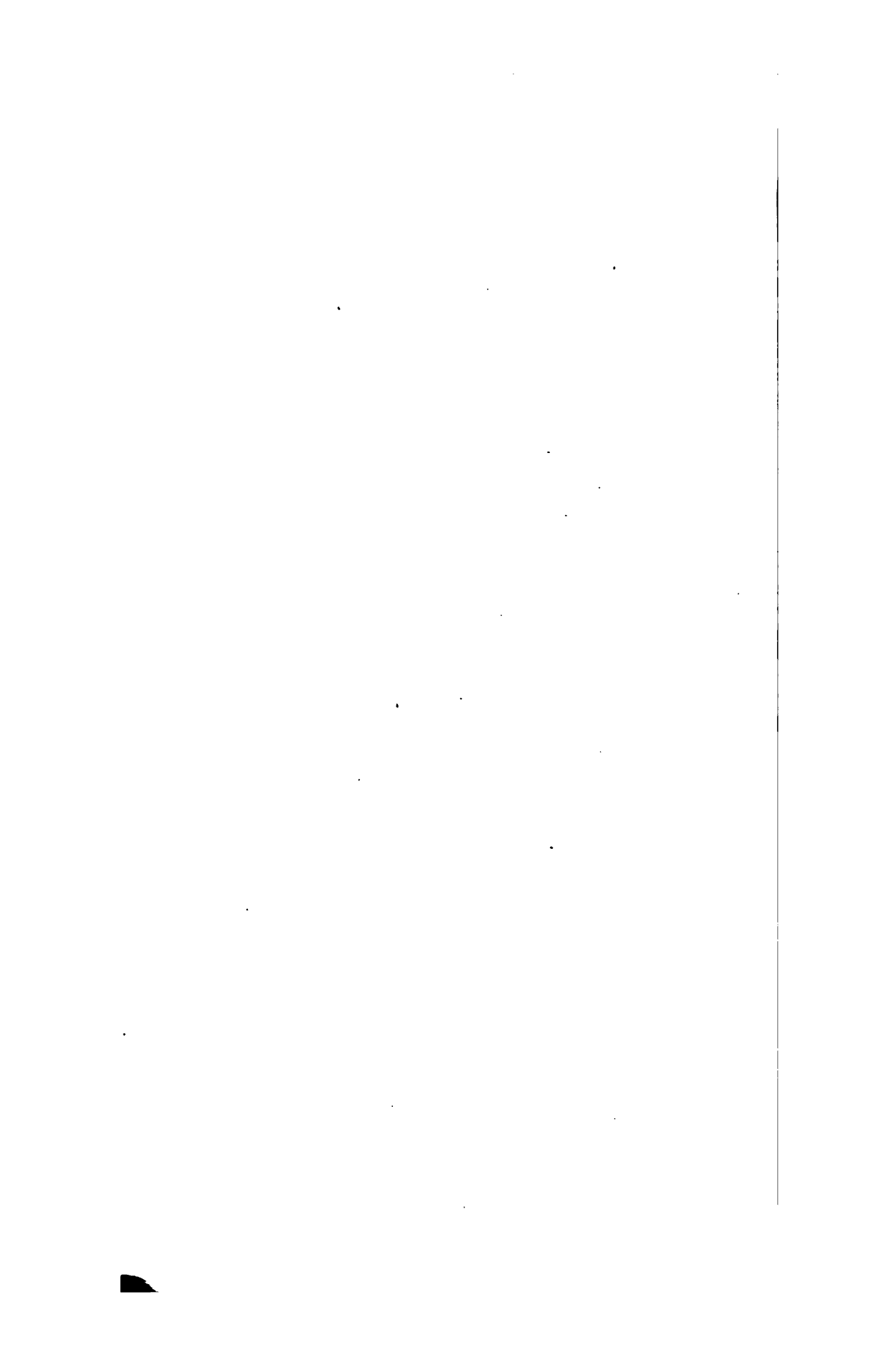
(22) Lettera a un Inglese. Opere minori, T. IV, pag. xxx.

(23) Vocabolo di scherno, con cui si saluta l'opinione di coloro, che pensano come il Visconti. Credo che non sarà discaro ai lettori di trovar qui parte di quanto egli scrisse, nel luogo indicato, a proposito de' famosi marmi del Partenone.

« Quando questi perfetti, ma sino ad ora tanto poco conosciuti modelli, accendano una nuova favilla nei giovani artisti, ed additino loro la vera strada per giungere all'eccellenza, a buon dritto noi potremo aspettarci un tanto felice successo quanto fu quello che i moderni ne trassero per l'arte nel principio del Secolo XVI, mediante lo studio dell'Antico, e del Torso del Vaticano, che non meno dell'opere di Fidia è degradato dal tempo.

« È la Scultura, come presso gli antichi, la signora della pittura, la sua norma, la sua guida, e mirano ambedue ad una più alta meta. La Scultura, la quale non può giovarsi nè del brio dei colori, nè dell' effetto che risulta dal contrasto dei lumi, e delle ombre, nè della magìa della prospettiva aerea, non ha per così dire alcun mezzo per nascondere i suoi errori, allorchè si allontana dalla verità e dalla semplicità; però anche negli antichi tempi, nei quali la Scultura non veniva impiegata che nei templi, e per quei monumenti che erano collocati all' aria aperta, le Arti si sono elevate ad una tale altezza, che noi neppure osiamo sperare di raggiungere: ed allorchè, dopo il risorgimento del gusto, delle opere delle antiche Arti, non rimaneva quasi più alcun modello degno d' imitazione, fuorchè i prodotti della Scultura; da quelli appunto gli artisti italiani, elevando i loro sguardi ad una più nobile meta, diedero alle opere una tale impronta di vero e di grandioso, che poi i loro seguaci rare volte hanno saputo rinvenire.

« I capi-lavori di Fidia, come sopra ho accennato, studiati dagli stessi antichi, hanno per più di sei secoli mantenuto per virtù loro le Arti nel loro apogeo, e stabilita la supremazia delle greche Arti del disegno; studiati dai grandi Artisti del Secolo XVI hanno inalzato la Pittura e la Scultura presso i moderni ad una perfezione che non si è potuto ancora raggiungere.

« Noi dobbiamo coraggiosamente calcare le loro tracce. I modelli delle greche Arti devono essere le nostre guide, e le opere dei nostri contemporanei potranno rivaleggiare colle produzioni della più felice epoca della storia delle Arti ».

CAPITOLO IV.

CIMABUE, E I SUOI CONTEMPORANEI.

MCCL. A MCCLXXX.

Come si è notato in fine del Capitolo Primo, sembra essere una speciale particolarità della Senese Repubblica, che la sua Storia civile in molte circostanze si presenti unita strettamente con quella delle belle Arti. Il Cristo scolpito nel legno, che si venera in una delle cappelle del Duomo di Siena, è quello stesso, che come vessillo fu portato dai Ghibellini alla sanguinosa battaglia di Mont-Aperto. E per voto di quella, essendo stata fatta il giorno avanti donazione della Città e Contado alla Beata Vergine, l'imagine della quale stavasi in plastica colorata al maggior altare del Duomo stesso, fu stabilito dopo la vittoria, che un'altra Vergine col divin Figlio si dipingesse; il quale, tenendo in mano la Carta di donazione che i Senesi le avevano fatto; indicasse ad un tempo il Voto, e la vittoria. Essa è quella, che vedesi intagliata nel mezzo della Tavola VI.

La Cronaca di Niccolò di Giovanni narra distesamente (1) il fatto: dice senza dubbiezza, che

fu dipinta nell'anno medesimo: e le parole degli altri Cronisti, che si fanno a descrivere le miserie del popolo di Siena nel timore d'una sconfitta, son piene di evidenza, di terrore e di pietà. Come può vedersi, questa Vergine si risente alcun poco della greca maniera; il che farebbe pensare che non appartenesse a Guido, come alcuni vorrebbero; i quali credono di scorgervi una ripetizione di quella di San Domenico. Ma chi l'esamini con qualche attenzione, agevolmente si persuaderà, che dopo 39 anni, (quanti ne corrono dal 1221 al 1260) avrebbe dovuto Guido, se pur viveva, far prova di miglioramento maggiore di quello che qui non appare. Io l'ho riportata, perchè segna con certezza lo stato della pittura in Siena nel 1260. E poichè credo essere essa bastante a tale oggetto, tacerò dell'altra Vergine posta in S. Bernardino, ed ora nell'Accademia, che la Cronaca del suddetto Niccolò di Giovanni ricorda essere stata dipinta nel 1262. Questa pure viene attribuita generalmente a Guido; anzi vien preferita da molti a quella stessa di S. Domenico; ma perchè altri è d'opinione differente, a me basti l'accennarla, per passare quindi a dire di Cimabue.

Nell'anno ch'egli nacque, non pare che, oltre i pittori notati nel Capitolo II, in Firenze altri ne fiorissero: ma negli anni successivi due nominati si trovano in più carte di quel tempo.

Il primo è un tal Lapo, che nel 1259 dipingeva una lunetta sulla porta del Duomo di Pistoja,

che è volta a mezzogiorno (2): l'altro un maestro Coppo di Marcoaldo (3), che i Pistojesi condussero a dipingere una facciata interna della cappella di S. Jacopo. Opera di lui, secondo il Dondori, fu una Vergine col bambino. E sì questa, come la pittura della cappella, son perite.

Or qui una riflessione è da farsi. Questi due esercitavano in Firenze l'arte in maniera, da esser condotti a dipingere altrove; pur non ostante furono chiamati quei Greci maestri a rimetter la Pittura *piuttosto perduta che smarrita*. Ciò mostra dunque che da chi governava Firenze in quel tempo non furon creduti e Lapo e Coppo forniti di tanta perizia, sì che a loro affidar si potesse il magistero della gioventù.

Ma perchè, si dimanderà da taluno, non potrebbe essere stata la Scuola Fiorentina una derivazione della Senese? e avrà il della Valle per propugnatore di tal opinione. Perchè anzi, chiederà tal altro, non può essere stata un proseguimento della Pisana? e avrà il da Morrona per assertore di questo sistema. Ma colle opinioni, e coi sistemi non si fanno le istorie: le apparenze, le deduzioni, e gli argomenti tutti ceder debbono dinanzi all'autorità dei fatti. E i fatti derivano da quella tremenda sentenza, che per sommo cordoglio trovasi eternata da Dante nel Sesto del Purgatorio:

« ..... *non stanno senza guerra*
« *I vivi tuoi, e l'un l'altro si rode*
« *Di quei che un muro ed una fossa serra*.

E come avrebbero i Fiorentini chiamato i maestri senesi ad insegnar la pittura fra loro, quando le nimistà fra le due Repubbliche giungevano a tale, che era vietato per fino (4) ai Senesi di condurre i lor figli a nutrirsi nel Fiorentino? Come avrebbero chiamato i maestri da Pisa, quando pochi anni avanti, per cagione lievissima, ma tirati dall'odio profondo che nutrivano gli uni contro gli altri, erano i loro ambasciatori, spregiando il grado e la dignità, venuti (5) nel mezzo di Roma alle mani?

Non si debbe mai dissimulare il vero: e come dai Greci, che dipingevano a Pisa, nel principio del Secolo XIII, derivò per mezzo di Giunta la Scuola Pisana; così dopo la metà del secolo stesso, da quei Greci, che furon chiamati a dipingere e ad insegnare in Firenze, derivò la Scuola Fiorentina per opera di Giovanni Cimabue.

I primi anni della seconda metà del secolo sono riempiuti dal nome e dalla gloria di lui.

Sia vero, o no, quello che si narra della fama destata dalla sua Vergine (6), al passaggio di Carlo d'Angiò, quando si condusse a vederla in mezzo a concorso grandissimo di gente, sì che la contrada, ov'egli abitava, prese il nome di *Borgo-allegri;* certo è che la tradizione, la quale ci ha trasmessa la notizia del fatto, doveva partirsi dall'estimazione generale per l'ingegno dell'uomo.

Nato egli in Firenze nel 1240 di nobile stirpe, come era Giunta, nobilitò l'arte; quando il padre, mosso da altri principj, voleva educarlo

alle lettere. Ma nel mentre, che al convento di S. Maria Novella conducevasi ogni dì per essere ammaestrato in grammatica da un religioso, che la insegnava ai novizj dell'Ordine, gli avvenne sovente d'arrestarsi nella chiesa, dove i Greci maestri, fatti venir dal Comune, dipingevano.

Nulla vi ha di più capace a pungere le menti dei giovinetti, quanto lo straordinario ed il nuovo. Il veder nascere dietro al moto del pennello visi e forme umane, destar doveva in quei tempi così gran maraviglia, che non sembrerà strano, se anch'egli sentì rapirsi dal desiderio di fare altrettanto. E questo a lui doveva parer così facile e presto, come le noie e le spine della grammatica gli dovevano parer difficili e lunghe.

« *Mio padre mi cacciò con spiedi e lance,*
« *Non che con sproni, a svolger testi e chiose,*

scriveva piacevolmente l'Ariosto, per indi venire a narrarci come, lasciate *quelle ciance*, di proposito si volse alle Muse. Lo stesso presso a poco avvenne di Cimabue. Suo padre lo inviava ogni mattina a S. Maria Novella, colla speranza di farne un letterato, o un legista; ed ogni sera egli tornava col desiderio vivissimo di presto divenire anch'esso pittore. Sicchè in breve tempo, piuttosto che riempiere le carte di latine concordanze e di temi (fuggendosi dalla scuola sovente per vedere operare quei Greci, e tentando quant'ei potea d'imitarli) le ricopriva d'uomini, di cavalli, di casamenti, e d'altre fantasie. Il che veduto dal padre, lasciato finalmente in balía del suo

genio, spinto dalla natura, e confortato dalle lodi, che largamente si danno ai giovinetti nel cominciar della carriera, fu capace in assai fresca età di comporre, disegnare e colorire le sue prime opere, le quali grandissimo grido levarono, perchè in Firenze vennero subito reputate superiori a quelle dei maestri.

Tali furono, secondo il Vasari, un dossale per l'altare della chiesa di Santa Cecilia, una Vergine, ed un San Francesco, in campo d'oro. Le due prime son perite: rimane in Santa Croce la terza; ed è quella stessa imagine del Serafico, di cui parla il Baldinucci « colorito a relazione « di alcuni frati antichi di quel convento, i qua« li col Santo avean domesticamente trattato ». Esso è intagliato nella Tavola CX del D'Agincourt.

Dalle lodi riscosse cresciutogli l'animo, molte tavole condusse a termine, sino al Cristo, che vedesi ancora in S. Croce, di cui scrisse giustamente Monsignor Bottari, che par dipinto pochi anni fa: la qual conservazione, dipendendo specialmente dal grande oltremare impiegatovi, mostra nel pittore una generosità che non mai si scompagna da chi sente un alto e sincero affetto per l'arte sua.

E quel Cristo dovè in quel tempo, non solo per un miglior disegno, ma per lo splendore e per la vivacità dei colori sembrare a quei religiosi una maraviglia; perchè il Guardiano di Santa Croce seco a Pisa condusse l'Artefice, dove gli

diede a dipingere quella gran tavola pel convento di S. Francesco, nella quale effigiò la Vergine (7) col divin Figlio, circondata da molti angeli; quadro, per cui molto essendo lodato, e in ispecie dai religiosi di quell'Ordine, fu probabilmente la causa, ch'ei venne chiamato a dipingere in Assisi, dove non può aver trovato Giunta, perchè morto probabilmente da qualche anno: e non può quindi essere stato suo discepolo, com'erroneamente si pretenderebbe.

Ma in Assisi trovò Cimabue ben altra cosa, che maestri; vi trovò l'impulso a far meglio di chi l'avea preceduto; vi trovò la grandezza dell'architettura, che tacitamente avvertivalo di far salire ad ugual grado l'arte sorella; vi trovò finalmente il bisogno di meritarsi i plausi dell'intera Cristianità, che accorreva da ogni parte a venerar le spoglie mortali del santo Patriarca.

Io non dirò col Lanzi, che Cimabue può riguardarsi come il Michelangelo degli antichi; troppo essendo grande la disparità: ma dirò che per feracità d'invenzione, per disposizione molte volte ben accomodata, in fine per disegno migliorato, egli non può esser posto a paragone di Giunta, e di Guido, come il della Valle con più arroganza che giudizio sostiene. Quei due pittori operarono senza contrasto un mezzo secolo innanzi a lui: essi furono i primi a discostarsi dalla greca maniera: essi fondarono due Scuole anteriori alla Fiorentina: e ciò dee bastare a lor gloria. Il di più sarebbe ingiustizia.

E in fatti, il Lanzi scrive « che si scorge aver « Cimabue consultato la natura; che in parte « corresse il rettilineo del disegno; che animò le « teste; piegò i panni, e collocò le figure più « artificiosamente dei Greci »: ma per una strana contradizione, non giunse ad attinger mai l'idea benchè remota della grazia nelle teste femminili, e segnatamente in quella delle sue Vergini.

Molti han sospettato ch'egli vi unisse una idea religiosa, partendosi da quelle parole delle sacre Carte, *Nigra sum;* come pare certo che ne usassero i Greci. Ma Cimabue doveva tanto aver di dottrina, per non fermarsi a un concetto, che non può andare scompagnato dal *sed formosa* che lo segue: mentre nei Greci doveva esser per lui visibile, che non solamente faceano nere le Vergini loro; ma ne spargevano le sembianze di un'aria torbida e fiera, che male addicevasi alle idee religiose sulla Madre del Salvatore. Sicchè, dopo aver possibilmente a tutto riflettuto, non può spiegarsi questa contradizione, se non coll'uso contratto di operare in una tal maniera sin dal principio dell'esercizio dell'arte; di udirsi celebrare dall'universale, senza eccezione, o riserva; di continuar nei difetti, perchè nessuno li nota: e così progredendo d'anno in anno, farsi dell'uso una regola, e dell'abitudine una necessità. Ma questa non è che una mia particolare opinione; la quale potranno i lettori adottare, rigettare, o modificare a lor senno.

Qualunque per altro esser ne possa la causa, è

indubitato il difetto; e siccome nella più parte dei quadri, specialmente in quei tempi, l'effigie della Vergine era l'argomento prediletto dei pittori, come dei devoti, che li commettevano; ne venne la spessa ripetizione di quelle forme, che più ci spiacciono nelle sue opere.

Se n'eccettuiamo questo difetto, nelle altre parti nessuno potrà ragionevolmente negare, che Cimabue facesse fare alla Pittura un passo non piccolo; sicchè cominciasse ella ad osare quello che innanzi appena osava il musaico. Ed a ragione loda il Lanzi (8) il carattere, che dar sapeva alle teste degli uomini, e a quelle dei vecchi specialmente; parlando di quant'operò nel tempio superiore d'Assisi.

E a questo proposito, non voglio dissimulare che un dotto Straniero non crede opere del suo pennello le storie, che colà rimangono, dipinte sopra a quelle di Giotto; come nega ugualmente che di Giotto sieno le inferiori. In quanto a queste ultime, mi varrò dell'autorità del D'Agincourt, e invocherò poi la testimonianza di quanti hanno ammirato i funerali di S. Francesco, con Santa Chiara che accorre colle sue vergini a baciarne le mani; e li farò giudici se Spinello, e Parri suo figliuolo, a cui si vorrebbero attribuire, hanno mai raggiunto nè pure i primi gradi della sublime semplicità, che risplende nel volto di quelle vergini. In quanto alle altre di Cimabue, mi limiterò a fare osservare, che sarebbe contro l'ordine naturale che si cominciasse a dipingere una

gran parete dal basso, e far i ponti poi per dipingerne la parte superiore. Se Giotto dunque dipinse le storie inferiori, non possono essere state dipinte quelle di sopra che da un artefice a lui anteriore di età; ma siccome altri non ne indica la storia in quel tempo, dopo Giunta, che godesse della fama di Cimabue, tutte le probabilità ci debbono far credere, ch' ei dovette esser il pittore scelto ad ornare quelle sacre pareti.

A queste due considerazioni, si aggiunge la tradizione; il general consenso; e il Cristo, che verso quel tempo stesso (avendo la data del 1272) dipinse in Perugia, e che, similissimo a quello di Santa Croce di Firenze, tutto risplendente di azzurro (ripeterò l'espressione del fiorentino Prelato) sembra dipinto di jeri (9).

Ma, o che operasse ad Assisi, o altrove, certo è, che mostrò come la pratica suole educare ed ingentilire l'ingegno. La sua Vergine de' Rucellai, quando altre prove mancassero, mostra un miglioramento visibile nella testa del divino Infante, senza parlare di quelle degli angeli, che sorpassarono nel disegno e nell' incaminamento alla grazia tutto quanto si era fatto sin' allora; di modo che se la Vergine, e gli angeli dipinti fossero in due tavole differenti, non si crederebbero della stessa mano.

Il Vasari nella fine della Vita loda il disegno d'alcune sue pitture fatte a modo di minio; ma dimentica d'aggiungere ch'ei lavorò anche di musaico, come avrem luogo di vedere nel Capo seguente.

Quanto si è detto fin qui parmi che abbia posto in chiaro lume qual merito egli ebbe, e come riempiè del suo nome, della sua fama, e delle sue opere i primi lustri della seconda metà del secolo XIII: ma la prova più convincente del passo che fece fare alla Pittura fra noi trovasi nel confronto delle opere sue con quelle de' contemporanei. Ed in ciò conviene esser giusti. Dei tanti pittori che operarono in Siena, dopo Guido, sino al 1280, che non son meno di diciannove (10), si cita egli quadro, che possa stare a confronto de' suoi?

Gli Artefici, che più a lui potrebbero avvicinarsi son Dietisalvi, o Diotisalvi di Guido Petroni ch'ebbe lunghissima vita, autore della Madonna a sinistra, nella Tavola VI; e Salvanello, che fiorì nel 1262: ma non pare che nè l'uno, nè l'altro possa contendergli il primato. Un San Giorgio, che si addita dipinto da quest'ultimo, può vedersi ancora in Siena; e l'avrei fatto disegnare per riportarlo, se avessi creduto, che servir potesse a darci la traccia tenuta nel miglioramento della Pittura in quella bella Scuola; ma il San Giorgio parmi inferiore alla Madonna. Essa è chiamata comunemente la Vergine del Bordone, e alcuni la vorrebbero assegnare a quel Coppo Fiorentino nominato di sopra, ma il Romagnoli l'attribuisce senza dubbio a Diotisalvi. Essa ha molti pregi per quell'età, come le mani meglio fatte dell'antecedente, il viso più amoroso, i piedi che posan bene; ma non può in conto veruno mettersi a confronto di quelle di Cimabue.

Il Cavalier Mancini, nel sopraccitato suo libro, parla di un Catarino pittore, ch'egli chiama il più antico fra i Tifernati, che appose il suo nome, CATARINUS PINXIT, sotto una Vergine, che ancor si vede in Città di Castello; e che anteriore egli crede, o almeno coetaneo di Cimabue (11). Secondo il rigore da me usato coi pittori delle altre Scuole, credo di poterlo convenientemente lasciare nell'incertezza.

In Pisa, dopo Giunta e fra Enrico, sino a quell'anno, verun pittore si trova: ma di due che vissero in Arezzo e in Firenze a questi tempi convien che si faccia parola.

Essi imitarono Cimabue, ma non lo giunsero; e quantunque abbiano lasciato un nome nella storia della Pittura, son tenuti al di sotto di esso. Parlo di Margaritone, e di Gaddo Gaddi.

Cominciando dunque dal primo, dirò che in lui sino da quella prima età vedesi un esempio singolare delle vocazioni sbagliate. Potea riuscire architetto valente, e forse anche scultore mediocre; ma, tirato dal suo mal genio, non gli avvenne di farsi comportabil pittore. Il colorito soprattutto n'è di un tal fosco, che fa dispiacere. Il sentimento che destano i suoi Cristi è lo spavento, in vece della devozione. Quanti m'è avvenuto d'incontrarne, mi han rinnovato questo sentimento, e così credo degli altri; sicchè per lui può dirsi, che l'arte andò retrocedendo.

E qui conviene che io esprima il mio dispiacere per esser costretto a combattere il Lanzi.

Taccio del far nascere, com' egli fa Margaritone « parecchi anni secondo tutti gl' indizj pri« ma di Cimabue; » quando anzi tutti gl'indizj mostrano che furono presso a poco della stessa età; poichè nella prima edizione del Vasari dicesi che morì nel 1316 (12), il che porrebbe la sua nascita nel 1239, certo essendo che visse 77 anni: e quando anche quella data non fosse precisa, il metodo tenuto da Margaritone d' unire i due piedi del Salvatore, e d' affiggerli alla croce con un sol chiodo, indica un tempo più a noi vicino.

Taccio non esser vero « che da lui si appren« desse; e ch' ei fosse il primo a distendere sulle « tavole una tela . . . e coprirla di gesso prima di « dipingervi »: poichè tal modo era tenuto anche prima di Giunta, e ciò apparisce dai varj Cristi di maniera greca, che restano in Pisa; come si è di già ripetutamente narrato.

Ma quello, che parrà strano in un uomo sì giudizioso, come il Lanzi, sono le parole seguenti.

Dopo di aver egli nominato i due Cristi di Margaritone e di Cimabue, che si vedevano allora uno presso dell' altro, in S. Croce, termina col dar sentenza: « non essere sì distinti di merito, che « Margaritone, benchè più rozzo, non possa dir« si pittore, se pittore dicesi Cimabue ».

Penso che il Lanzi, non si ricordasse di avere già scritto, che Cimabue, « impresse nelle sue fi« gure un non so che di forte e di sublime, che i « moderni han potuto portar poco più oltre (13); « che vasto e maestoso nelle idee, diede esempj

« di grandi storie, e le espresse in grandi propor-
« zioni » dopo il che per verun modo, e sotto qualunque restrizione, non poteasi venire a quel confronto (14). Paragonando Cimabue a Margaritone, senza elevar l'uno, degrada l'altro, e li condanna ambedue. Ma questo è veramente il caso di ricordare il detto d'Orazio ai Pisoni (15); e non credo che potrebbe ricordarsi con maggior convenienza.

Inferiore di tanto a Cimabue; non avendo mostrato mai d'intendere quello che mancava ai Greci maestri per giungere al semplice e al vero; nè mostrato pure a qualche segno il desiderio di allontanarsene; può dirsi che Margaritone venne al mondo, solo per far numero ed ombra, secondo l'antica sentenza.

Non è dunque da maravigliare, se, dopo di aver dipinti molti Cristi, tutti della stessa maniera, poco adattati a ispirar (16) sensi di affetto; dopo averne scolpiti molti altri nel legno, e questi con esito peggior forse dei dipinti; udendo non più lodarsi in vecchiaja, come già era stato in gioventù; morì, infastidito e dolente d'esser troppo vivuto.

Non così di Gaddo Gaddi. Nato egli nel 1239, e coetaneo di Cimabue, era destinato a spargere il primo raggio di luce sopra una famiglia, che doveva non poco risplendere nelle arti, nelle lettere, nella magistratura (17), e nella politica. Pare che anch'esso seguitasse il magistero dei Greci, che insegnarono a Cimabue, del quale fu intimo

amico, ma non discepolo, come il Baldinucci scrive: perchè cercò di perfezionare il disegno, e di condurre le opere con gran diligenza, ma finchè visse mantenne sempre la greca maniera. Fu ad un tempo musaicista e pittore.

Ajutando da giovinetto il Tafi nelle opere di musaico in San Giovanni di Firenze, riuscì molto migliore di lui: sicchè venne chiamato a fare sopra la gran porta di Santa Maria del Fiore l'Incoronazione della Vergine, che anco di presente si vede; e che fu la più bell'opera in musaico, che apparisse in quei tempi.

Essa, come rara cosa, meritò dal Cav. D'Agincourt di esser riportata, e lodata (18); essa, come sappiamo dal Vasari, gli procurò l'onore d'esser chiamato a Roma; nella qual città, dopo aver lavorato in Laterano e in S. Pietro, fece nell'antica facciata di Santa Maria Maggiore quelle belle storie delle Visioni, delle Apparizioni, e d'altri miracoli della Vergine; che narrasi aver dato motivo all'erezione della Basilica. E le fece con tal miglioramento di stile, che il D'Agincourt non solo volle riportarle, ma vi aggiunse l'intaglio in maggior dimensione di due teste assai ben disegnate, piene d'espressione e di verità (19).

Consideratele attentamente, parmi che migliori esse sieno dei lavori di Pisa, che venne ad eseguire molti anni di poi; quantunque meritino lode anch'essi, se non altro per esser lavorati con tanta diligenza, che si mantengono fino al dì d'oggi conservatissimi.

Rarissime sono le sue tavole dipinte; quella fatta per Santa Maria Novella, citata dal Vasari, è perita: e s'ignora dove sia un Cristo in Firenze veduto dal Lanzi; e dove sieno passate alcune sue pitture, che secondo il MS. del Belli, si conservavano presso la famiglia.

Si sa ch'egli ebbe per compagno de' suoi lavori in musaico un tal Filippo Rossuti, artefice ignoto al Vasari; ma citato dal Baldinucci, nè so perchè trascurato dal Lanzi.

Può Gaddo Gaddi riguardarsi come uno degli uomini più fortunati, che abbiano vivuto nel mondo; e perchè fu capo d'illustre prosapia; e perchè godè vivendo di gran fama (20): e perchè, testimone della fama grandissima del figlio, dopo una vita lunga e tranquilla, si vide chiudere in pace gli occhi dalle pietose sue mani.

NOTE

(1) Della Valle, T. I, pag. 240.

(2) Ciampi, Sagrestia, pag. 86. Aggiunge che gli avanzi fan credere essere stata della maniera greca, e della più brutta.

(3) Ciampi, *ib.*

(4) Nei MSS. del Benvoglienti (46, p. 794) si fa menzione di detto Statuto; in cui, oltre le balie, si proibiva di tener servitori e serve fiorentine. Della Valle, p. 238 in nota.

(5) Nel 1220. V. Malaspina, Cronaca, a detto anno. Il pretesto fu un cane.

(6) Quella stessa intagliata alla Tav. IV.

(7) È quella stessa, che da Pisa passò a Parigi, dov'è rimasta.

(8) T. I, pag. 53.

(9) Scrivo ciò asseverantemente, perchè non ci può essere equivoco. Trovasi questo Cristo nella chiesa di S. Bernardino, sulla piazza di S. Francesco. Invito chiunque passa per Perugia a ben considerarlo, e farne il paragone con quello di Santa Croce in Firenze; quindi paragonar questo con l'altro di Margaritone pure in S. Croce, e che ora trovasi nell'andito, che di Chiesa conduce alla Sagrestia. Le pitture di Guido Reni non sono tanto distanti nelle tinte da quelle del Caravaggio, quanto lo sono fra loro que'due Cristi di Cimabue, e di Margaritone. Non si può dunque confondere la maniera dell'uno con quella dell'altro.

(10) Il Romagnoli tutti li riporta; e chi ne fosse vago può farli estrarre da' suoi MSS.

(11) T. II. pag. 41.

(12) Edizione del Torrentino, pag. 137.

(13) T. I, pag. 53.

(14) Più sotto aggiunge, come si è notato: « Se Cimabue « fu il Michelangelo di quell'età, Giotto ne fu il Raffaello ». Ed è questa un'altra sentenza da non comportarsi, perchè da Giotto a Raffaello, la distanza è grande; ma da Cimabue a Michelangelo, è incommensurabile.

(15) *Ubi plura nitent* etc.

(16) Uno di essi mandò a donare al celebre Farinata degli Uberti, dopo il congresso di Empoli.

(17) Vedasi nel Baldinucci, in fine della Vita, il Catalogo degli Uomini illustri di quella famiglia.

(18) Alla Tavola XVIII, N.° 14.

(19) Tavola stessa, N.° 19. Queste storie della Vergine sono quelle, dove il Baldinucci scrive che Gaddo fu ajutato dal Rossuti. Le due testine riportate più in grande mi pajono superiori d'assai a quante ne fece Cimabue.

(20) Fu sì grande la sua fama, che l'Epitaffio ne pare oggi favoloso. Può vedersi nella prima edizione del Vasari del 1550, presso il Torrentino.

CAPITOLO V.

PRINCIPIO DI ALTRE SCUOLE

CONTINUAZIONE DELLE TOSCANE.

MCCLXX. A MCCC.

Di contro alla fama di Cimabue, si ode vantare in Napoli quella di Tommaso degli Stefani; che nato nel 1231, si vorrebbe far precedere al Fiorentino maestro nel merito, come di poco lo precedè nella nascita. Vuolsi che, unitamente a suo fratello Pietro scultore, apprendesse a disegnare da un altro scultore napoletano, del quale ignorasi il nome; e a colorire da quell'artefice anteriore a lui, che dipinse il Crocifisso di San Tommaso, di cui si parlò sopra. Il Lanzi rispose all'argomento posto innanzi dal De Dominici, rispetto all'opinione, che di lui si aveva a'suoi tempi: sicchè sarà inutile di tornare a parlarne (1); ma non inutile forse sarà la seguente considerazione. In una età, come la presente, in cui gli affetti municipali hanno tanto fervore; che cosa si pensa in patria di esso?

L'opinione d'uno Scrittore napoletano dei giorni nostri è « che le sue opere furono applau-« dite, quantunque tendenti alle forme gotiche « .... e malgrado della barbara maniera de' go-« tici profili, che adopra nei contorni delle fi-« gure (2) ».

Ciò inteso; e alla testimonianza d'un naziona-le aggiungendo quanto scrisse Marco da Siena, cioè che a lui Cimabue prevalesse in *grandezza di fare*, diremo con giustizia che fu Tommaso Capo della Scuola Napoletana; che essa cominciò presso a poco nello stesso tempo della Fiorentina; ma che nè l'Artefice all'Artefice, nè la Scuola alla Scuola potrà mai ragionevolmente paragonarsi.

Il solo discepolo, che di Tommaso si conosca, è Filippo Tasauro, nato nel 1260: le sole pitture che di questo rimangano sono gli affreschi nella cappella del Beato Niccola; dove si vede un incaminamento verso un miglior disegno, e un miglior colorito; ma non per anco sì lontano da quelle rozze forme, che s'andavano lasciando nella Scuola Fiorentina; che s'erano lasciate nella Senese allorchè Filippo non avea (3) peranco trent'anni; e che si cercava di lasciare in quella, che era destinata a divenir la culla della prima Scuola del mondo. Ciascuno intende che io parlo della Perugina.

Si è detto nel Capo antecedente, che incerto è l'autore, incerta l'età degli affreschi, i quali si conservano nel monastero di Santa Giuliana: e il

Mariotti, come può vedersi, non espone che dei supposti. Ma, siccome amava la patria sua ed era valent'uomo, credè di poter tenersi ad un monumento famoso, per far cominciare la storia da quella Scuola dall'anno 1262. È questa una pittura senza nome d'autore, che servì a coprire il feretro del Beato Egidio; e che ancora si conserva in San Francesco di Perugia.

Perchè non resti dubbio, l'ho fatta esattamente delineare, e la riporto di contro. Scrive il Mariotti, che (4) « nel suo rozzo mostra quella pittura i primi rudimenti della proporzione, e « del modo di comporre con sufficiente intendi-« mento ». Ma chiunque riguarderà questa semplice e sì ben distribuita composizione; chi vorrà considerare la verità delle teste, e la naturalezza nelle mosse; dovrà convenire, che se appartenesse veramente al 1262, non sarebbe meno che un miracolo.

Io ho voluto farla intagliare, per la fama dell'uomo, che la illustra; e perchè dell'opinione del Mariotti fu anche l'Orsini (5). Ma siccome non vi si legge l'anno in cui fu eseguita; e la congettura solo si parte dal sapersi che la translazione del corpo del B. Egidio avvenne nel 1262; non havvi argomento che si opponga alla supposizione, che il feretro del Beato fosse adorno di quella pittura molto tempo di poi. Questa è la causa perchè nell'incertezza non l'ho riportata nel Capitolo IV, fra le opere dei contemporanei di Cimabue.

Allorchè per altro uomini versatissimi nelle Arti, come il Mariotti e l'Orsini, si poterono ingannare, reputandola del Secolo XIII, non ci dovremo far le maraviglie se incorresi agevolmente in fallo, trattando questa difficile e sì variata materia. Tutto ben esaminato, non sembra nè pure che possa appartenere alla Scuola Perugina; sicchè di essa converrà cercare l'origine altrove.

Il Lanzi, parlando dei primi passi di quella grande Scuola, cita « il Redentore con alcuni « Santi, e il principio del Genesi fatto di minio, « che vedesi in un S. Agostino della pubblica « Biblioteca di Perugia; ma soggiunge, che tie- « ne del greco stile nelle pieghe spesse ed an- « golose » sicchè non potrebbe quel monumento recarsi come prova di pittura italiana, qualunque voglia credersi il tempo, a cui appartiene. Ma siccome resulta dalle sopraccitate Lettere del Mariotti, che in Perugia era sulla fine di questo secolo tanto numero di pittori da formarne Collegio, il Lanzi inclina a credere che dovevano esser miniatori in gran parte. Ma egli non esaminò forse attentamente quelle Lettere, o gli sfuggì la notizia, che i miniatori avevano in Perugia un Collegio particolare (6); da cui forse si propagò l'arte in Gubbio, dove sorger vedremo Oderigi.

Ma anche senza l'ajuto dei miniatori, non è difficile convincersi che per necessità dovevano esser pittori là, dove non poche erano le occasioni di esercitare i pennelli.

Là era uso dipingersi nel pubblico Palazzo gli stemmi dei Capitani del Popolo, e dei Potestà: a questi si aggiunsero qualche volta i ritratti; e ne sta la prova in un decreto del General Consiglio, che nel 1297 comandò che si cancellassero (7).

Ma lasciando anche questi; e lasciando a parte la riflessione, che non può esservi Collegio di pittori in una città, che non ne abbia dei proprj; vengo a parlare di quella Vergine, che dipinta sul muro nel 1297, è il più antico monumento di pittura certa in Perugia (8).

Essa è chiamata la Vergine (con patrio vocabolo *Maestà*) *delle Volte;* perchè fu dipinta sotto le volte dell'antico palazzo del Popolo con S. Lorenzo, S. Ercolano e S. Cristoforo; ma essendo le teste di questi Santi andate a male, vi furono sopra ridipinti tre angeli (9) in tempo posteriore; come appare dall'intaglio, che si pone di contro.

Se, come tutto dee farlo supporre, questa Vergine è opera di pittor perugino, indica un grande avanzamento verso la grazia, in un tempo, in cui Giotto, come sarà dimostrato, non era per anco stato in Assisi; nè potevasi probabilmente in Perugia avere avuto idea del suo bel modo novello di disegnare e di dipingere.

È questa Vergine ricoperta d'un manto d'oro rabescato d'un azzurro chiaro, come ornata di aurei rabeschi è l'estremità della veste intorno ai polsi. Il volto è amoroso; e pieno di grazia l'atto del Bambino, che accarezzale il mento. Per ogni

ragione parmi che il nome dell'artefice meritasse di passare alla posterità. Non essendoci pervenuto, è un'ingiustizia di più, tra quante ne commette la fortuna (10).

Dopo la Scuola Perugina (e così dovrà chiamarsi, finchè il gran Raffaello non si condusse a Roma) nessun pittore troviamo in Bologna sino a Franco; ma la Parmense, che mirò terminato il suo Battistero nel 1260, pare che chiamasse ad ornarlo pittori dello Stato, scolari probabilmente di Greci, che da Venezia, o da Pisa si debbono essere sparsi per tutta Italia.

Il Padre Affò nella sua Memoria ultimamente pubblicata, sul risorgimento delle Arti Parmensi (11), dopo aver ripetuto che Pittori italiani furono sempre nella nostra penisola (il che nessuno impugna, come si è veduto) pone che, terminato nel 1260 il Battistero di Parma, fu dato a dipingere a maestri ignoti, che imitarono i lavori di musaico, come di presente si vede. Aggiunge che nel 1279 e 1282 si fecero altre pitture: ma, savio com'egli era, lascia nell'incertezza se gli autori di quelle opere fosser parmigiani; sebbene, in quanto a sè, mostri di crederlo.

Ma poichè da alcuni anni si scoprì al di sopra della Santa Lucia (12) scritto il nome di *Bertolino da Piacenza:* poichè l'egregio Signor Lopez, che prepara la Descrizione di quel monumento, in un altro dei nicchioni ha letto il nome di *Niccolò de Rejo* (forse di Reggio) non può dubitarsi che quei Pittori, se non furono precisamente

della città di Parma, furono dello Stato, o dei contorni. Di Bertolino da Piacenza si addita anche una pittura nel Duomo di quella città.

Da questi fatti, senza timore di troppo ingannarsi, si potrebbe stabilire un cominciamento di pittura propria nello Stato parmense. Vero è che all'avvenimento di Giotto, dove più, dove meno, si sentì la necessità di riformarsi sopra i modelli, ch'ei ne dava, ma non per questo potrebbe asserirsi che a Parma la Pittura fosse portata da Giotto, o anteriormente da Cimabue.

Or vengasi alla parte più delicata di questo Capitolo, poichè mi pone nella necessità di essere in contradizione con uno degli uomini che più elevarono la gloria italiana nello scorso secolo. Il marchese Maffei nel Capo sesto della sua Verona Illustrata, dopo aver parlato di pittori antichi, di cui si hanno le memorie, ma di cui non restano opere; o di opere, che pajono antiche, senza nome di autore (per cui rimando i lettori a quanto sopra si è detto a pagine 144) viene di proposito a descrivere il Crocifisso a fresco dipinto nella chiesa di San Fermo maggiore. « Conservatissima « è questa pittura, con quantità di figure, e con « lumi d'arte uguali *per certo*, se non superiori « alli dati da Cimabue e da Giotto; qual pittura « non per tanto essere ad essi alquanto anterior « di tempo, ragioni persuadon fortissime. Vede- « si questa sull'arco grande della porta, e . . . . . « rappresenta la Crocifissione del Signore con « gran concorso di gente: e dell'esser lavorata

« prima che Cimabue e Giotto fiorissero, fa *sicu-*
« *ra fede il vedersi il Crocifisso con suppeda-*
« *neo e con quattro chiodi;* poichè Cimabue e
« Margaritone suo coetaneo lasciarono quell'an-
« tico modo, e per più graziosa attitudine, so-
« prapposero l'un piede all'altro, e gli fecero
« confitti da un chiodo solo. Leggasi di ciò il
« Senator Buonarroti nella bell'opera sopra i
« Vetri cimiteriali. Fu seguìta dopo essi questa
« maniera *da tutti*, talchè per argomento certo
« dell'essere un Crocifisso posteriore ai tempi di
« Cimabue, suol prendersi da tutti gli eruditi
« l'essere espresso con tre chiodi soli, e co' piedi
« l'un sopra l'altro. » Ed egregiamente conclu-
de il Critico veronese: che quanti Cristi trovere-
mo co' piedi soprapposti e con un sol chiodo con-
fitti, dovranno tenersi per posteriori ai tempi di
Cimabue: ma mi duole di non poter concedere,
che il vedersi un Crocifisso *con quattro chiodi,*
faccia sicura fede d'esser lavorato prima di Ci-
mabue. E siccome per giudicare a questi anterio-
re la pittura di San Fermo, non adduce il Maffei
se non quel solo argomento de' piedi non soprap-
posti; distrutto ch'esso sia, dovrà concludersi che
mancano le prove del tempo, in cui essa fu vera-
mente eseguita. E il distrugger quell'argomento
non sarà difficile, perchè deriva da un fatto e no-
torio, e presente, e vicino.

Il Cristo dell'Orlandi da Lucca, che fu dipin-
to per San Cerbone, come vedremo in fine del
Capitolo, ha chiara la data, scritta in caratteri del

tempo, e dal Lanzi stesso riferita: *Deodati* (13) *filius Orlandi de Luca me pinxit*, A. D. 1288.

Or questo Crocifisso del 1288 ha i due piedi aperti, e confitti da due chiodi, come quello di San Fermo di Verona. Dunque i piedi di un Cristo confitti da due chiodi non *fanno sicura fede d'esser lavorato prima di Cimabue*.

Dopo questa prova ch'è impugnabile, non credo che sarò notato di temerità, se scrivo che anche il monumento veronese resterà nell'incertezza del tempo, in cui fu dipinto. E per la cagione medesima converrà che vi resti l'altro Crocifisso di Treviso, illustrato dal Padre Federici (14), ed esistente nel Capitolo dei Domenicani; ornato poi con tanta ricchezza di pitture nel 1352 da quel Tommaso da Modena, come vien comunemente chiamato, o pure da Treviso, come lo stesso Federici pretende (15).

Verso questo tempo, anche in Roma cominciavasi a vedere un miglioramento nel musaico, per opera dei Cosmati. Se dobbiamo tenerci all'opinione del Vasari, che sopra ogni altra cosa è necessario al musaicista il disegno, negargli non potremo la qualità di pittore: nè molto meno potrassi porre in dubbio, che, avendo Adeodato Cosmati romano, come anche il Lanzi (16) consente, operato in Santa Maria Maggiore nel 1290, (abbia egli appresa, o no, l'arte dal Torrita, o dal suo discepolo Fra Jacopo (17) da Camerino) debbasi riguardare, se non come fondatore, almeno come il primo della Scuola Romana.

Concluderemo dunque, che alla metà del Secolo XIII cominciò, senza contrasto, quantunque grecheggiando, per mezzo di Tommaso degli Stefani, la Scuola Napoletana, la quale d'assai migliorò sotto Filippo Tesauro: che verso la fine del secolo stesso ebbero principio con tutta probabilità la Perugina, e la Parmense (quella, per l'autore della *Maestà delle Volte;* questa per gli Artefici, che dipinsero nel parmense Battistero) e nel tempo medesimo pare che considerar si debba come cominciata la Romana, se negar non vorremo il titolo di pittore al musaicista Cosmati. In quanto alla Ferrarese, per le ragioni esposte nel Capo II, pare che rimanga nel dubbio.

Posso ingannarmi, ma questo è quello che presentano le considerazioni più scrupolose sui diversi titoli esposti dagli scrittori di quelle provincie, sulla preminenza in età dei loro pittori.

Or venendo alle tre Scuole Toscane, scrisse il Vasari che Cimabue lasciò molti discepoli: ma, se n'eccettuiamo il grandissimo, non solamente da lui si tace, ma da nessun'altra memoria si ha notizia d'alcun altro. E, considerati i lavori che fece, specialmente fuori di patria, non potea mancar di discepoli. D'un solo pittore di quel tempo, che forse l'ebbe a maestro, si trova memoria fra le carte di Santa Maria Novella: e il nome di questi fu Beliotto (18). Pure, la Scuola seguitò sempre a crescere in fama; e Cimabue fu chiamato a dipingere a Padova, come non ha dubbio, nella chiesa dei Carmelitani; il che mostra o che per

anco non fioriva, o che a lui minore veniva reputato quell'Artefice (se pur fu differente) che dipinse il Cristo (19) a S. Fermo maggiore in Verona; e probabilmente anco quello dei Domenicani di Treviso. Se fosse altrimenti, non sarebbe stato Cimabue colà chiamato.

E questa sua fama non andò diminuendo in progresso; perchè (incendiata la chiesa del Carmine) si conservava in Padova, verso la metà del Secolo XVI, nel Gabinetto di Alessandro Capella, uomo di bell'ingegno, e adorno di lettere (fra un dipinto del Mantegna, un'opera di Bertoldo maestro di Michelangelo, e varj marmi antichi) una « Testa di San Giovanni a fresco, di mano di « Cimabue, tolta dalla chiesa dei Carmelitani, « quando bruciò (20). Questo è un gran testimonio della stima, di cui seguitò a godere, anco molti anni dopo la morte.

Ma in compenso del silenzio sui discepoli di Cimabue, le memorie non tacciono sui molti pittori, che in questo tempo medesimo sorsero in Siena. Di tutti non potendo dirsi, farò menzione dei principali.

Verso questo tempo fioriva Ugolino di Pietro, nato, secondo il Romagnoli nel 1260, e noto per la Vita scrittane dal Vasari, e dal Baldinucci, che a torto lo fa discepolo di Cimabue; come a torto è dal primo Annotatore del Vasari (21) fatto autore del Reliquiario dipinto a smalto nel Duomo d'Orvieto. Egli appartiene alla Scuola Senese: si tenne alla maniera antica che pende al greco,

come appare dalla Vergine, che dipinse per la chiesa di Or San Michele; e ch' è posta nel famoso Tabernacolo dell' Orgagna. Si hanno in Siena due tavole, a lui attribuite. Il Vasari lo chiama uomo di bella pratica: il Lanzi porta sentenza che il suo colorito è del gusto dell'antica Scuola Senese.

Continuavano, oltr'Ugolino, a vivere i due nominati nel Capo antecedente; e, poichè a Siena, in vece di ornamenti ad oro e ad argento, si adopravano pitture, Diotisalvi usava i suoi pennelli sulle coperte dei Libri dei Camarlinghi (22); e Salvanello nel 1274 dipinse i Bossoli, che servivano ai suffragj del Comune (23): modesto ufficio di maestri, che non credevano di degradarsi, come nol credè (più volte dipingendo le coperte di quei Libri) Mino di Simone, autore della famosa Madonna, ch' è uno degli ornamenti più singolari della Sala del Consiglio della Repubblica, nel Secolo XIII.

E qui comincerò col manifestare il mio rammarico perchè i ritocchi di tutte le teste delle ventotto figure, che sono intorno alla Vergine, non mi han permesso di riportare in intiero quella gran composizione, eseguita nel 1287, e in conseguenza quando Giotto non avea per anco cominciato a dipingere. Stetti in forse lungamente, se malgrado dei ritocchi, doveva non pertanto farla intagliare; ma in fine mi lasciai vincere dalla considerazione che nei pittori di quel tempo, tolta la verità originale delle teste, si toglie pres-

sochè tutto. E siccome in questa composizione, i ritocchi han variate tutte le teste, eccetto quella della Vergine e del Bambino; dovetti ristringermi ad esse sole, e darle, come si vedono a destra della Tavola VI.

Il Benvoglienti, in una sua lettera al Signor Agostino Paradisi sul (24) principio del Secolo XVIII, dice di questa gran composizione, che vi « sono delle teste così ben disegnate che pajo- « no dipinte nel tempo che la pittura ebbe mag- « gior corso: e vi sono descritti alcuni versi in « lingua volgare, non distinti fra loro, come se « fosse prosa (25). In quanto alle prime, la lode è forse soverchia: in quanto ai versi, quantunque a pochi forse saranno cari i primi saggi dello scriver poetico, allorchè Dante non avea che ventidue anni, pure mi piace per quei pochi di riportare i primi, che si leggono sotto i piè della Vergine:

« *Li angelici fioretti rose e gigli,*
« *Onde s' adorna lo celeste prato,*
« *Non mi dilettan più, che i buon consigli:*
« *Ma talor veggio chi per proprio stato*
« *Disprezza me, e la mia* (26) *Terra inganna;*
« *E quanto parla peggio, è più lodato.*
« *Guardi ciascun cui questo dir condanna!*

Una pittura eseguita, come appare da tutte le prove, nel 1287, non si giunge facilmente ad intendere come avesse bisogno di essere restaurata 34 anni di poi; e restaurata in modo, che delle

figure intorno alla Vergine non restasse intatta una sola: e meno poi s'intende, come non avessero bisogno di restauro nè la Vergine, nè il Bambino. Per le prime, può supporsi che il valentissimo artefice, che vi pose le mani, volesse fare sfoggio di bravura, sentendosi, com'era, molto al di sopra di Mino (27): ma se così fu, perchè lasciare intatte le due figure principali? Avvenne ciò, perchè erano le sole, che non ne avessero veramente bisogno; o perchè anch'esso dovè riconoscerne il merito?

Io non ripeterò col P. della Valle pressochè sempre esagerato, o biasimi, o lodi, che « non « si fece *meglio* per due secoli dopo; » ma dirò che sotto il magistero di questo Mino fece la pittura un gran passo.

La Vergine ha in volto un'aria di decoro e di maestà, che vien temperata dalla grazia: posa sopra un magnifico guanciale trapunto; colla sinistra tiene una pergamena svolta, che rappresenta la Carta di donazione della Città di Siena fattale il giorno avanti la battaglia di Mont-Aperto: e colla destra sorregge il piede del divin Figlio, che posando l'altro sul suo ginocchio, benedice all'uso di occidente. Nel volto di esso è un non so che di severo, che invita a ricercare qual possa essere stato l'intendimento del pittore; il quale, avendo figurato alcuni angeli intorno con sembianze amorose, non può avere a caso sparso di severità il volto del Redentore fanciullo. E l'intendimento, se pur non m'inganno, debb'essere

stato, che in quel fanciullo dovevano gli uomini riconoscere colui, che verrebbe un giorno a giudicarli severamente delle loro azioni.

Per ogni rimanente basterà la descrizione che ne diede il Padre della Valle (28).

Poco dopo questo Mino, e probabilmente suo condiscepolo, comincia a risplendere per meriti e per fama Duccio di Bino della Boninsegna, che dopo tanto silenzio sulla Scuola Senese, meritò pure una Vita dal Vasari.

Ma qui è luogo di riflettere, che meglio è certamente nulla dire, che dire sì tardi, e sì male! Chiunque mi leggerà con animo pacato dovrà conoscere che pochi amano e stimano gli scritti dell'Istorico Aretino quant'io gli amo e gli stimo: ma non per questo mi tacerò, dove incontro Duccio posto dopo il Berna, dopo Angelo Gaddi, dopo Giottino, dopo l'Orgagna; infine dopo tanti e tanti, che usciti non erano dalla pubertà, quando egli pei Domenicani di Firenze operava in competenza di Cimabue!

Nè voglia credersi che io qui usi parole da retore: perchè non più tardi dell'aprile del 1285 gli era commessa (29) una Tavola « grande in « onore della B. Vergine, da doversi dipingere « con Gesù e con altri Santi; » colla quale, dava principio fuori di patria a quel nome, che in patria poi gli crebbe grandissimo.

Nè minore ingiustizia usa il Vasari, di lui scrivendo « che attese alla maniera vecchia: » sentenza, che non ha fondamento come dimostrato

sarà nel Capitolo VII, dove troverà egli luogo condegno fra i contemporanei di Giotto.

Furono dunque questi due uomini privilegiati, e che cambiarono l'antico stile sino dal 1285, l'ornamento della Scuola Senese, prima che tanto crescesse la Fiorentina: e tale fu Mino, anteriormente all'altro, perchè nella sua Vergine mostrò, che non senza profitto aveva ammirati e studiati i marmi di Niccola Pisano, che a Siena furono trasportati non più tardi del 1270. E questa pare essere stata la prima volta, che visibilmente la Scultura fu la maestra della Pittura; mostrando che le due Arti debbono esser *governate da una medesima anima* (30).

In concorrenza della Scuola Senese, vediamo i progressi della Pisana. Abbiamo le opere di quel tempo, abbiamo i nomi dei Pittori che in quel tempo vivevano. Questi non sono iscritti a basso di quelle; ma, siccome or non si tratta d'altro che di provare la continuazione della Scuola, per concludere sì fatta prova, basta quanto sono per dire.

Cominciasi dal Cristo, che si conserva nel convento di San Matteo, ch'è quello notato di sopra a pag. 85, confitto con tre chiodi, e citato anche dal Ciampi. Fra le molte storiette della Passione dipinte all'intorno, l'Angelo sedente nel Sepolcro indica un miglioramento nell'arte da Giunta in poi.

Succede il Cristo della chiesa esterna del monastero medesimo, i cui piedi confitti ugualmente da un sol chiodo indicano un tempo a Giunta

posteriore: ma che interamente ridipinto, basta che si accenni per i curiosi.

Di maggiore importanza è la pittura del terzo Cristo, che pongo alla Tav. V, la quale si conserva nella privata cappella della nobil famiglia del Rosso.

L'Artefice cede assai nel disegno a Giunta, ma ciascuno potrà riconoscervi non solo il progresso verso un far più rotondo, e, lasciata l'antica secchezza, più prossimo al vero; ma nella figura del San Giovanni è una grazia, che non si trova facilmente in quel tempo. Dipinto è anch'esso sulla tela tirato sulla tavola, come i più antichi; e, secondo le osservazioni dei chimici, la vernice venne mescolata con olio. Di quest'uso, praticato dai pittori del Secolo XIII, parlerassi quando verremo a ragionare di Domenico Veneziano e del Castagno.

Questi tre Crocifissi sono fra loro differenti nel colorito, nel disegno, e nell'andamento del pennello. A tre differenti Artefici dunque appartengono. Ma chi furono essi? s'ignora.

Posteriori questi monumenti a quelli, che abbiamo di Giunta, non si possono attribuire che a' suoi discepoli, o ad altri, che dipingendo seguirono le sue orme. Poco importa a sapersi se appartengano al tale, o tale altro nome di pittori, che s'incontrano nei Libri delle antiche Amministrazioni pisane: basta per l'istoria che si additi qual era il modo, con cui tra noi dipingevasi verso il 1280.

Ho detto sopra, che abbiamo i nomi dei Pittori, che fiorivano in quel tempo, e questi sono un Manfredino di Alberto, che forse fu figliuolo di quell'Alberto Pisano, che dipinse una Tavola per l'altar maggiore di San Francesco, di cui fa menzione il da Morrona. Abbiamo un Nuccaro, e un Dato, e un Upettino, pisani ugualmente, come il Ciampi notò; e penso di non ingannarmi, se credo che alla Pisana Scuola appartenesse quell'Orlandi da Lucca, di cui fu parlato di sopra.

Che Lucca in quel tempo avesse una Scuola di pittura è tra i possibili; ma nessuna memoria se ne ha. Io non l'impugno, ma faccio considerare, (cosa notabilissima) che il solo monumento di lui restato in patria, è quel Crocifisso dipinto nell'anno medesimo, nel quale avvenne in Pisa il grande incendio delle fazioni, e la miserabil catastrofe dei Gherardeschi. Or chi non vede quanto è probabile, che abbandonata la città, dov'era stato educato all'arte, si rifuggisse l'Orlandi nel monastero di San Cerbone; e che ivi lo dipingesse in quei mesi. Esso è di una mirabil conservazione, e vedesi ora sopra la porta, nella cappella Greca del R. Parco di Marlia. La figura del Cristo, come la Vergine, e S. Giovanni presso alle mani, sono fatti secondo la maniera di Giunta; ma con più lucidi colori.

Questa mia supposizione vien confermata dal quadro da lui dipinto per Pisa, e che ho riportato in alto della Tavola IX. I colori son vivaci; la testa della Vergine non si risente della vecchia

scuola, e negli angeletti in alto vedesi un incamminamento alla grazia. Ha il nome del pittore in basso, e il 1300 secondo lo stil comune (1301, secondo il Pisano:) tempo in cui venne a Pisa Cimabue, chiamato a lavorar di musaico. Questa notizia, ignorata, e però taciuta dal Vasari, debbesi al soprannominato Professor Ciampi, che la rinvenne nei Libri dell'Opera (31). Ma in qual maniera Cimabue, contando già 60 anni, si diede a lavorar di musaico?

Pare, che udendo tanto lodare i lavori che in Pisa eseguiva Gaddo Gaddi; da vecchio guerriero, volesse Cimabue rompere una lancia in questo nuovo arringo. Ma quante poche volte avviene, che si rinnovi l'esempio di Entello! Il San Giovanni, ch'ei lavorò sull'aspide del Duomo Pisano (32), mostra pur troppo, che *il campo era perduto;* e felice lui, che la sua gloria, come favilla nella fiamma, rinnovarsi doveva e prender luce da quella dell'incomparabil Discepolo.

NOTE

(1) V. Lanzi, T. II, pag. 307.

(2) Opuscoli Storici, T. II, p. 37, 38. Napoli, 1820.

(3) Come si vedrà nel 1287, quando Mino di Simone dipinse la famosa Madonna della Sala del Consiglio della Repubblica di Siena.

(4) Lettere Pittoriche, pag. 52.

(5) Guida di Perugia, p. 315.

(6) Mariotti, pag. 19. Si noti che il Lanzi prese equivoco, e che il Codice del Sant'Agostino non trovasi nella Biblioteca Pubblica, ma in quella del Capitolo di San Lorenzo.

(7) Mariotti, pag. 35.

(8) Può nello stesso Mariotti a pag. 36, vedersi il Decreto del General Consiglio, e la causa per cui vi fu dipinta.

(9) Come si veggono di presente.

(10) Il Guicciardini, quando gli avviene di non potere spiegare la causa d'un avvenimento, scrive: « Esser fatale » che la tale, o la tal'altra cosa seguisse.

(11) Questa Memoria si è pubblicata nel Tomo I della Storia di Parma continuata dall'egregio Cav. Pezzana (1837) a pag. 17 dell'Appendice, con note molto importanti.

(12) Affò, Memoria, pag. 21, nota (8).

(13) Non DEODATUS, come scrive il Lanzi, T. I, pag. 47. Ugualmente così trovasi scritto nel quadro di questa Accademia, che ho riportato nella parte superiore della Tavola IX.

(14) MEMORIE TREVIGIANE sulle Opere di Disegno ec. T. I, pag. 2. Tutto quello, che si dice dal valente Autore si parte da sole probabilità.

(15) *Ib.* La stessa incertezza rimane sulla pittura di Velletri pubblicata già dal Cardinal Borgia, e poi riportata dal D'Agincourt al N.° 15 della sua Tavola XCVII.

(16) T. I, pag. 41, in nota.

(17) Il nome di ambedue si trova scritto dai lati della tribuna di S. Giovanni Laterano; e il Torrita vi aggiunse PICTOR.

(18) Trovasi nell' Archivio Diplomatico di Firenze.

(19) Non manca chi sospetta esser lavoro di Cimabue il Cristo di S. Fermo di Verona; fatto nel tempo, che andò a dipingere a Padova. Lo noto per i curiosi.

(20) Vedasi l'Anonimo Morelliano, pag. 17, dal quale abbiamo questa peregrina notizia, non conosciuta dal Vasari. Aggiunge il Morelli che il Capella era figliuolo di Febo Gran Cancelliere della Repubblica Veneta.

Siccome questa è la prima volta che cito quell' Anonimo, aggiungo che non se ne potrebbe raccomandare abbastanza la lettura specialmente agli stranieri, per le immense notizie aggiunte dall' Annotatore al suo Testo.

(21) Il Montani confonde questo Ugolino di Pietro, morto nel 1339 di 79 anni, con Ugolino di M. Vieri, che nel 1337 ricevè la commissione del Reliquiario per la R. Fabbrica del Duomo d' Orvieto, da Ser Giacomino di Pier Vitale, che n' era Camarlingo. Questo Ugolino era smaltatore ed orefice, e di lui si parlerà nel Tomo II.

(22) Della Valle, T. I, pag. 273. Di questo Diotisalvi si vede un' altra Vergine, con quattro Santi ai lati sulla porta interna della cappella di S. Apollinare, fuori di Porta Tufi.

(23) Romagnoli.

(24) Della Valle, T. I, pag. 282. La Lettera è del 31 Agosto 1701.

(25) Tale uso di scrivere i versi andanti si conservò ben oltre il 1300. V. Crescimbeni, T. I, pag. 4.

(26) Allude alla donazione fattale dalla Città, che per ciò chiama MIA.

(27) Fu Simone Memmi, nel 1321. V. Della Valle, T. I, pag. 285.

(28) T. I, pag. 291 e 292.

(29) Resulta da un Contratto fatto in Firenze presso le

Scale dei Predicatori, il 5 di Aprile del 1285. Trovasi fra le Carte di S. Maria Novella, nell'Archivio Diplomatico. Son debitore di questa notizia, come di quella del pittore Beliotto, al Sig. A. Zobi, autore delle pregiatissime Memorie Storico-Artistiche relative alla Cappella della SS. Annunziata di Firenze, 1837 in 8.

(30) Vasari.

(31) Ciampi, SAGRESTIA, pag. 144. Dal Documento XXV apparisce che un Maestro Francesco (pisano perchè è detto di S. Simone della Porta a Pisa) vi presedeva: dal XXVI, che Cimabue vi lavorava, e che fu pagato della figura del San Giovanni.

(32) Se non rimanessero le memorie, non si crederebbe che quel brutto musaico fosse stato eseguito nel 1300.

CAPITOLO VI.

GIOTTO

MCCXC. A MCCCXX.

Narrano le Storie Civili, che col cadere del Secolo XIII cadde ancora la Pisana possanza: e sorgendo Firenze pressochè a lato delle sue ruine, si vide avvenire sulle sponde superiori dell'Arno, quello che in altri tempi avvenuto era sul Tevere: quando Roma convertiva le umili sue case di mattoni in splendidi edifizj di marmo.

Ma se, colla battaglia navale dai Pisani perduta a fronte dei Genovesi, dovè per forza prepotente venir meno l'animo di quei coraggiosi cittadini, che si vedevan tolto l'impero dei mari; tanto più straordinario, non che commendabile, sembrar dovrà l'amore che conservarono per le Arti; quando in mezzo a tante miserie non intermisero quei lavori, che ad ornamento e grandezza della lor città portati avevano quasi a termine.

Ma in Firenze il rinnovamento fu quasi totale. Il Governo, che pochi anni avanti coll'istituzione de' Priori avea preso stabil forma (1), diveniva

forte e possente. Brunetto Latini istruiva la moltitudine nel Tesoro delle nozioni, ch'era l'Enciclopedia di quell'età: Casella tentava i primi accordi della musica: un giovinetto della casa Allighieri, con un'anima tutta amorosa, preludeva dolcemente con versi soavissimi (2) alla fierezza inaspettata d'una politica poesia: s'inalzavano con magnifiche parole magnifici templi alla Divinità (3); mentre simile al Sole (che a poco a poco va diradando le nuvole, finchè in tutto il suo splendore si mostra) da umili principj sorgeva il gran Genio, che ornarli doveva co'suoi colori.

Nè temo, che tal vocabolo sembrerà inconveniente, quando si pensi che Giotto fece l'ammirazione di Michelangelo (4). A lui dunque sia consacrato interamente il mio dire.

Se a giusto titolo fu Niccolò Pussino chiamato il Raffaello dei moderni, Giotto può dirsi, senza taccia di prevenzione, il Raffaello degli antichi. Nè questa opinione è novella. Hanno per vero alcuni Scrittori del secol presente voluto rampognar gl'Italiani della picciola stima, in che da loro si tenevano gli artefici antichi, e quelli specialmente, dai quali fu preceduto Masaccio: ed hanno alzato la voce contro coloro, i quali e insegnavano e scrivevano che la luce della Pittura Italiana non cominciò a risplendere se non verso la metà del secolo decimo quinto.

A quest'accusa, convien rispondere colla testimonianza delle cose scritte: e render giustizia al Vasari, dicendo che come si è mostrato o

male informato, o negligente, o, se vuolsi, anco ingiusto cogli Artefici, che precederono Cimabue; altrettanto devoto ed ammiratore egli comparisce del suo gran discepolo.

Per lui ritornò *del tutto in vita il disegno*, quando in Santa Croce dipinse le Storie Evangeliche: *l' atto del fanciullo* Gesù, che presentato a Simeone, *avendo paura di lui porge le braccia e si rivolge tutto timorosetto verso la madre, non può essere nè più amorosetto, nè più bello:* sicchè coloro, i quali consideravano *in che tempo...... diede principio al buon modo di disegnare e di colorire saranno forzati averlo in somma venerazione* (5).

E quando ciò sufficiente non fosse, ne prosegue le lodi col dirne che dipinse un San Francesco *con sì vivi affetti, che meglio non è possibile immaginarsi* (6): e che nelle storie della beata Michelina (7) eseguite in Rimini, e sventuratamente perdute, mostrò che *nacque per dar luce alla pittura*.

Tutti questi luoghi del Vasari, avanti di parlarne, ho voluto riportare; affinchè sempre più si mostri chiara la prova, che da molti scrittori (e nell' Arti non solo ma in pressochè tutte le altre discipline) per pascere le immaginazioni degli uomini o sazie, o nauseate, o intolleranti, si è preso il sistema di scrivere il contrario di quel che ci ha tramandato la Storia; il contrario di quel che gli uomini han tenuto per ottimo; il contrario di quel che han creduto e pensato fin qui: nè

sono gli esempj cotanto lontani, che sia necessario notarli.

Nacque dunque Giotto da un tal Bondone, lavorator di terra nella Villa di Vespignano prossima quattordici miglia a Firenze, nell'anno 1276. « Allevato costumatamente secondo lo stato suo; « ma, benchè mostrasse una prontezza d'ingegno « straordinario, destinato dal padre alla guardia delle pecore, quando fu all'età di dieci anni pervenuto o che la natura lo spingesse, o che si trovasse a vedere operare qualche pittore, che coloriva una delle non poche Vergini, che si venerano nei tabernacoli sparsi qua e là nel contado; è certo che, rivolto sempre a rappresentare or sopra le lastre, ora in terra sull'arena gli oggetti, che gli si paravano dinanzi, fu incontrato da Cimabue là condottosi a diporto, mentre « sopra una lastra piana e polita con un sasso un « poco appuntato, ritraeva una pecora di natu- « rale » nel tempo che le altre pascevano.

« Fermatosi Cimabue tutto maraviglioso, lo « domandò se voleva andare a star seco; e ri- « spondendo il fanciullo, che contentandosene « il padre, volentieri anderebbe, Bondone amo- « revolmente glielo concedette, e si contentò che « seco lo menasse a Firenze ». Ciò avvenne nel 1288, quando l'ingegno di Cimabue era in tutta la sua maturità: quando i Fiorentini avevano già fatto plauso a'suoi lavori: e quando il rispetto generale per la sua persona, doveva ispirare nella mente del giovinetto l'alta persuasione che quan-

to sarebbe per insegnargli il maestro era il giusto ed il vero.

E se un breve paragone permesso fosse d'aggiungere direi, che lo stesso avvenne al principio dello scorso secolo in Roma col Metastasio e il Gravina. Tratto, mentre cantava versi all'improvviso per le vie, dall'umiltà e direi quasi dalla viltà del suo stato a più sublimi destini; ammaestratò sui latini e greci modelli dell'austero ingegno dell'Avvocato Calabrese, il giovinetto Trapassi divenne il primo poeta, come Giotto sotto Cimabue, divenne il primo pittore d'Italia.

E questo è il luogo di far notare come per lo più la riverenza pei maestri abbia accompagnato i primi passi di quei discepoli stessi, che destinati sono a sorpassarli. Giotto con Cimabue; Tiziano col Bellini; Raffaello col Perugino; Annibale, Guido e il Domenichino con Lodovico Caracci saranno gli splendidi esempj di questa gran verità. Può esser che m'inganni, ma il giusto senso del retto, è la prima e la più importante qualità, di cui debb'esser fornito l'animo di chiunque consacrasi al sacro ministero d'interprete delle ispirazioni celesti. Il Pittore, il Musico, il Poeta non potranno attingere mai la perfezione nell'arti loro, quando traviati si sentano da quelle basse passioni, che corrompendo il cuore, abbassano l'anima, e impiccoliscono la mente. Nè l'eccezioni fan regola.

Qual fu la prima opera di Giotto? Il tempo l'ha involata, ma restano le memorie, che par-

lando per essa, fanno amplissima testimonianza che i primi tocchi del suo pennello rivolti furono ad onorare il merito, ritraendo nella cappella del Palagio del Potestà le sembianze di Dante Alighieri, del suo maestro Brunetto, e quelle di Corso Donati (8).

E qui ugualmente pure mi sembra il luogo di schiarire una sentenza, che male intesa può recare grandissimo danno; e che per maggiore autorità si pone in bocca del gran Michelangelo: *Finchè andrete dietro le altrui orme, non le sorpasserete giammai*. E la sentenza sarà interamente vera, se per *andar dietro le orme* intenderassi nella pittura un' imitazione servile: ma vera non sarà, quando voglia darsi alla sentenza un' estensione, che vien combattuta da innumerabili esempj.

Giotto seguì da primo la maniera di Cimabue, non già in quelle opere, che si risentivano ancora della greca maniera; ma in quelle, che più si approssimavano alle forme e alla verità della natura. Si prendano a considerare gli angeletti, che sono intorno alla Vergine de' Rucellai, nella Tavola IV; si confrontino colle teste della Tavola VII, e se ne avrà chiara la prova. Esse però sono di gran lunga superiori a quelle del maestro. Come dunque potè giungere a sorpassarlo, tenendo la stessa maniera? La replica è semplice: colla forza dell' ingegno suo.

Le prime pitture del Sanzio somigliavano tanto a quelle di Pietro Perugino, per testimonianza

del Vasari, che dove non fosse noto esser opere di Raffaello e non di Pietro, si terrebbero per sue. Ma in progresso di tempo, allorchè dipinse con tanta grazia e verità la Vergine della Galleria di Firenze, e quella del Museo di Parigi (9), lasciò forse la maniera del maestro, o non piuttosto colla possanza del suo ingegno, la perfezionò?

Prima di rispondere, si veda la testa della Vergine Annunziata di Fano, e quella già della casa Baglioni ora in Monaco, mirabili portenti del pennello di Pietro; e dopo si concluda, che non con *una imitazione servile,* ma bensì seguendo la stessa via del maestro e tenendone la maniera, il giovine Sanzio lo superò.

Ciò posto, s'intende come Giotto, dotato di grandissimo ingegno, dal maestro prendendo quel che gli parve lodevole, sparse nella sua Annunziata presso i Padri della Badía Fiorentina una grazia e una diligenza tutta sua propria; « la qua-
« le (scrive il Lanzi) malgrado dello stile secco,
« prelude agli avanzamenti, che poi si videro: »
allorchè, sotto il suo pennello, sparvero « quel-
« le mani acute, que' piedi in punta, quegli oc-
« chi spauriti, che tenevano del greco: e la si-
« metria divenne più giusta, il disegno più dol-
« ce, il colorito più morbido, e il tutto più re-
« golato (10). »

Ma come si operò questo cangiamento? Presso a poco nel modo stesso, tenuto da Niccola Pisano; colla differenza, che nello Scultore avvenne ad un tratto, e nel Pittore a gradi: e ciò, per-

chè nell' uno si mostrò il Bello a prima giunta, ne' sarcofagi Greci: all' altro convenne vederlo, dopo aver cominciato a disegnare, e a comporre (11).

Scrive il Vasari, che le sue prime opere, eseguite come può credersi senza i disegni del maestro, furono la cappella del Palagio del Potestà (di cui già si è parlato); indi la maggior cappella della chiesa dei monaci della Badía Fiorentina, per la quale anche dipinse la gran tavola dell' altar maggiore.

Prosegue, che « in Santa Croce sono quattro « cappelle di sua mano (12) »; e narra gli argomenti delle pitture ivi eseguite: quindi descrive il quadro da altare nell' altra cappella de' Baroncelli, dove è l' Incoronazione della Vergine, fra un coro di Angeli e di Santi (13). Parla poi del Cenacolo nel gran refettorio, da me riportato nella Tavola VII; delle 26 piccole storie della Vita di Cristo e di S. Francesco; delle pitture del Carmine alla cappella di San Giovanni Batista; e di quelle del Palazzo di Parte Guelfa.

Lo fa indi subito partire per Arezzo, dove si trattenne a dipingere una cappella grande nella Pieve, e una piccola nel Duomo, prima di condursi in Assisi.

Colà, narra (14) che terminò trentadue storie nella chiesa superiore, non poche in quella di sotto; e che tornato a Firenze dipinse per mandare a Pisa quel San Francesco « con straordinaria dili- « genza, . . . e con sì vivi affetti, che meglio non

« è possibile immaginarsi; » la qual tavola « fu « cagione, che i Pisani, *essendosi finita appun-* « *to la fabbrica di Campo Santo* . . . . diedero « a dipingere a lui parte delle facciate di dentro. E le opere di Pisa furon cagione che il Papa lo fece chiamare a Roma; dove non potè giungere più tardi del 1297; perchè nel 1298, dopo altri lavori in pittura già eseguiti, stava lavorando (15) la barca di San Pietro in musaico. Or nel 1298 non avea Giotto che 22 anni.

Ciascun vede anche senza esame, che la narrazione del Vasari debbe essere errata. Ed è veramente, quando si pensi che le due cappelle del Potestà e della Badía con più il gran quadro per l'altar maggiore, non possono essere state compiute in minor termine di due anni: e che un altro anno almeno possono computarsi i lavori del Carmine, quelli del Palagio di Parte Guelfa e il San Francesco per Pisa. Di Santa Croce non parlasi, perchè dipinger non si possono le cappelle di una chiesa, che non è ancor principiata a fabbricarsi.

Nato Giotto nel 1276; posto anche, che cominciasse a dipinger da sè nel 1292, computati tre anni pei primi lavori; naturalmente si giunge al termine del 1294, nel maggio del quale fu posta la prima pietra, per la fondazione di Santa Croce (16).

È chiaro dunque dai tre fatti storici, della sua nascita nel 1276, della fondazione di Santa Croce nel 1294; e della sua chiamata in Pisa avanti

d'andare a Roma (dov'era nel 1297 e 1298) che a Pisa andò tra il 1295 e 1296.

E fu per lui ventura grandissima, che avanti di veder sorgere per opera d'Arnolfo il gran tempio di Santa Croce, avessero i Pisani terminato d'inalzare il magnifico lor Cimitero; e che lui chiamassero il primo ad ornarne le pareti; poichè in Pisa trovar doveva quello, che per anco non gli si poteva manifestare in Firenze.

Scrive il Lanzi, troppo fidato all'ordine cronologico delle sue opere, esposto dal Vasari, che « del suo passaggio (ad un migliore stile) non è « possibile render ragione come nei pittori a noi « più vicini; ma ragione vi dee ben essere non « sol nell'ingegno dell'artefice, che fu quasi di- « vino, ma anco in qualche altro ajuto. Non fa » d'uopo mandarlo a Pisa, com'altri fece, per i « suoi studj: la storia nol dice, e un istorico non « è un indovino ». E qui, dopo aver combattuto giustamente il Della Valle, che vorrebbe mandarlo a scuola dal Torrita, conclude che « come « il gran Michelangelo, il quale avanzò sì presto « il Ghirlandajo suo maestro in pittura, col mo- « dellare e studiar l'antico; così (egli pensa) che « pur facesse Giotto. Si sa ch'egli fu anche scul- « tore, e che i suoi modelli fino all'età di Lo- « renzo Ghiberti si conservavano. Nè gli manca- « vano buoni esemplari. Eran marmi antichi in « Firenze, che oggi veggonsi presso il Duomo « ec. (17).

Tutto questo luogo ho voluto riportare, per-

chè dal confronto di esso con quanto abbiamo veduto, ne resulta evidentemente, che senza essere indovini possiamo sostenere, che dopo le sue prime opere, eseguite negli anni 1293, 94 e 95, si condusse Giotto a Pisa, non a farvi i suoi studj, ma certo a ingrandire la maniera, e a migliorare lo stile, come apparisce dagli avanzi delle pitture, che ancor ne rimangono.

E questo miglioramento e ingrandimento, Giotto lo debbe ai marmi Greci e Pisani: a quelli, che gli mostrarono la norma e i modelli della bellezza: a questi, che gl' insegnarono i modi d' imitarli. Nè perderò il tempo in discutere quel che apparisce sì chiaro. Si osservi l' Angelo innanzi all' Eterno (riportato a pag. 11) e si rifletta, che quando Giotto dipinse in Pisa quell' Angelo, aveva già veduto la Diana (18) d' un sarcofago, che glie ne aveva offerto il modello. Sicchè non i marmi infelici, che stavano intorno al Duomo di Firenze (19), come il Lanzi suppone, ma quelli de' bei tempi di Grecia e di Roma, che trovò in Pisa, e le imitazioni che di quelli avea fatte il gran Niccola, dischiusero gli occhi alle belle forme, e inalzarono la mente del giovinetto alla meditazione di peregrini concetti.

E peregrino, e mirabilissimo per la convenienza, è l' argomento da lui scelto, con che diede mano ad ornare co' suoi pennelli la prima parete del Campo Santo Pisano.

Mosso dalla reverenza del luogo, preparato a ricevere le spoglie mortali degli uomini, volle

far loro intendere, che di terra non si giunge alle ricompense celesti, senz'avere con rassegnazione, pazienza e coraggio sofferte con lieto animo le tribolazioni della vita. Il personaggio da mettersi in scena fu tolto dalle Sacre Carte: e l'immaginazione supplì dove la semplicità del racconto parea poco prestare all'invenzione.

Le sei storie della Vita di Giobbe da lui sì magnificamente espresse con bei colori furono il primo passo del miglioramento del suo stile, e la prova della sua rara disposizione al Bello, nella scelta delle forme per imitar la natura.

Nei pochi avanzi delle due sole, che or ne rimangono, e servi e padroni, e animali e pastori, tutti fanno l'ufficio loro (20); e le eleganti fabbriche, che si veggono in lontananza, da lui delineate a venti anni, mostrano già l'architetto, che al cielo inalzar doveva la gran torre, che quando le opere sue di pittura saranno distrutte, come gli antichi monumenti rispettati dal tempo, resterà in piedi, a manifestar la sua gloria.

Non è dunque maraviglia se giunto in Roma il grido, che levarono queste pitture, Papa Bonifazio VIII a sè lo chiamasse, dove dipinger gli fece « nella tribuna di San Pietro cinque storie « della vita di (21) Cristo, nella Sagrestia la ta- « vola principale »; e quindi con altre opere, la Navicella di San Pietro, dal Vasari tanto celebrata: dopo il compimento della quale nel 1298, se ne tornò generosamente premiato in Firenze.

Si è mostrato di sopra, che sino a questo tem-

po non poteva Giotto aver dipinte le quattro cappelle in Santa Croce, perchè non erano fabbricate: ed or si mostrerà, che impiegato nel 1296, 1297 e 98 nei lavori di Pisa e di Roma, non potè innanzi a questi anni lavorare in Assisi. Là « fu « chiamato, secondo il Vasari (22), da Fra Gio- « vanni di Muro, allora Generale de' Frati di San « Francesco »: ma siccome abbiamo dalla storia, che quel religioso non fu inalzato al grado di Generale, se non alla metà dell'anno 1296 (23), ne viene per legittima conseguenza che non potè Giotto andarvi prima di detto anno. Nè potè andarvi dopo, perchè nel 1296, 97 e 98 sappiamo con certezza, che operava in Pisa ed in Roma.

Con altro visibile abbaglio il Vasari, subito dopo il suo ritorno in Firenze, lo fa partire d'Italia con Papa Clemente per Avignone: ma la Santa Sede colà non fu trasferita sino all'anno 1305; sicchè dee ricercarsi quel che può avere operato in quest'intervallo. Tutte le probabilità portano a credere che egli eseguisse i lavori di Firenze; dove le quattro cappelle di Santa Croce; le ventisei piccole storie per la Sagrestia; e il gran quadro della coronazione della Vergine, debbono avergli occupato tre o quattro anni. Può quindi a Padova essersi condotto, dove fu incontrato da Dante (24).

Esaminata colla più attenta ponderazione la biografia del gran Poeta, e prendendo a norma i versi celebratissimi di Cacciaguida:

« *Il tuo* PRIMO *rifugio e il* PRIMO *ostello*
« *Sarà la cortesia del gran Lombardo*,

nessun argomento di qualche peso impedisce di credere, che poco dopo il suo esilio egli colà si portasse: dove nel 1303 abbiamo dall' Anonimo Morelliano che Giotto dipingeva la cappellina degli Scrovegni: e sappiamo di più da Benvenuto da Imola che quando ivi fu incontrato da Dante era Giotto *adhuc satis juvenis;* espressione che non può convenire a chi avesse passato i ventisette, o ventotto anni.

Queste due prove son positive: e stanno a combattere la supposizione, che quell' incontro (25) avvenisse nel 1306. Ma fosse anteriore, o posteriore; quello che importa di porre in chiaro si è che in Padova, e nella conversazione di Dante, aprì la mente alla rappresentanza di soggetti fantastici. Questo modo fu da lui ripetuto ad Assisi, ed a Napoli; ma pare che la prima volta lo ponesse in opera a basso delle storie della Vergine e di Gesù Cristo, dipinte nella cappellina suddetta; dove rappresentò da un lato sette Virtù, coi sette Vizj opposti nel lato contrario.

Questo nuovo modo d'esprimere i concetti per mezzo d'emblemi, dopo l'incontro col gran Poeta, farebbe di per se stesso pensare che a lui Giotto ne dovesse l'idea; quando anche il Vasari non lo dicesse a proposito delle pitture (26) di Assisi. Che poi fossero innanzi a quelle, effigiate queste degli Scrovegni, lo fa credere la manifesta loro inferiorità.

« Considerando in generale le figure allegori-
« che di queste Virtù, riflette il d' Hancarville

« *che* tutte difettano *di bellezza:* ed in questo « ognuno verrà con lui d'accordo, soltanto che « abbia occhi (27) ». Così scrive il Marchese Selvatico; e prosegue a dire, che « la mano non va- « leva a significare quello che il cuore gli detta- « va: » il che indica un tempo, in cui non era perfezionata per anco la sua pittorica educazione; la quale si mostra interamente formata nei lavori della Chiesa inferiore di Assisi.

Nè il Vasari, nè il d'Agincourt hanno trattato la questione se questi furono eseguiti contemporaneamente; o dopo quelli del tempio superiore. In quanto a me, credo che non siavi dubbio; e che un intervallo passasse tra gli uni e gli altri.

Non ostante i pregi sommi, e la verità soprattutto di molte fra le trentadue storie colassù dipinte (28); le Rappresentanze allegoriche della chiesa inferiore mostrano altra forza d'ingegno, altra perizia ed altra maturità d'ingegno che le altre. Non comporta l'indole della presente opera di farne la descrizione; ma dirò brevemente che la celestiale assunzione del Santo Patriarca, per mezzo delle Virtù praticate in terra, e le privazioni impostesi, è immaginata ed effigiata con una rara felicità.

Il Voto di Ubbidienza è ivi espresso da un grave Personaggio, che impone colla destra un giogo ad un frate, che gli sta innanzi genuflesso; e colla sinistra si pone il dito alle labbra per imporgli silenzio. La Prudenza bifronte sta da un lato; dall'altro l'Umiltà, che solleva una fiaccola.

Il Voto di Povertà si rappresenta da una Donna di estenuate sembianze, avvolta in laceri panni, che porge la mano al Serafico: ed ambedue sono unite in sacro imeneo da Gesù Cristo. Gli Angeli scesi dal cielo vi assistono, fra i latrati d'un cane, e i sassi che alla Povertà vengono scagliati da un personaggio avvolto di porpora, che indica l'Opulenza del mondo.

Il Voto di Castità viene lì presso indicato da una Donzella, che a mani giunte sta come a custodia d'una torre, posta in mezzo di una rocca su cui sventola una bianca bandiera. Alcuni angeli fuori della rocca astergono un uomo, che mondasi; e in sè rinnova, secondo l'espressione poetica, il vecchio Adamo.

Premio in fine di esse Virtù, per chi vorrà seguirne l'adempimento, è l'esempio stesso del santo Patriarca, che con la dalmatica intessuta di fiori, è portato al cielo in mezzo ai canti, alle glorie, e al suono delle trombe degli angeli (29).

Questi religiosi concetti (che dal Vasari son chiamati *belle invenzioni*, e nulla più) espressi con modi sì nuovi, con verità sì grande, e con sì vivi colori, furono la sorgente di quelle mistiche istorie ripiene di tanta dottrina, che fecero ammirare il Gaddi, il Memmi, i Lorenzetti; e in altra Scuola gli Orgagna e il Traini.

Vero è però, che nella seconda edizione, dove dice il Vasari, che per « avventura furono in« venzione di Dante » aggiunge anche che « *tan« to lodate* vennero le storie di Ascesi: » con che

distrugge interamente la verisimiglianza, che potessero quei veri miracoli di un'Arte incipiente essere opera d'un giovinetto, il quale non era per anco giunto a'vent'anni (30).

Poco preme di sapere con certezza se Giotto fosse condotto ad Avignone da Papa Clemente V. Le memorie del tempo nol dicono; e non abbiamo che la testimonianza del Vasari. Quel che importa di porre in chiaro è che in Italia fu da lui interamente, come fu scritto da un antico, convertita l'Arte di Greco in Latino.

Nel progresso della sua vita lo troviamo a dipingere a Rimini, a Napoli, a Ravenna: ma con dolore anticipando, è forza d'aggiungere, che ogni giorno sempre più s'accrescono le rovine di quelle maraviglie dipinte sui muri.

Ma per sorte, o che sia stato favore del caso; o conseguenza dei metodi; o effetto della gran cura; le sue tavole si mantengono sì fresche e sì pure, che altrettanto forse non avviene a quelle, che a lui son posteriori di due secoli.

I varj quadretti, che stanno intorno all'Incoronazione della Vergine, nella Cappella Baroncelli di Santa Croce, e che sono per così dire un'anticipazione di quelle fisonomie di Paradiso, che si vedranno nelle sembianze dipinte dall'Angelico: i ventidue altri, che rimangono in Firenze della vita di San Francesco e di quella di G. Cristo, benchè delle prime sue opere; sono di mirabil conservazione (31). Ma nulla eguaglia l'espressione nei volti degli Apostoli, che assistono al tran-

sito della Vergine Maria, nel quadretto tanto lodato del gran Michelangelo (32). E vorrò dolermi di me, se quanti porranno gli occhi sull' intaglio datone nella Tavola XIV, non sono compresi da un sentimento ineffabile, misto d'affetto e di rammarico, di devozione e di dolore.

E più di me ugualmente dorrommi, se quanti amano ad un tempo e le Arti e la Poesia, non riconosceranno a prima giunta, nel volto della Vergine l'ispirazione, che ne ricevè il Petrarca per quei versi mirabili:

« *Pallida no, ma più che neve bianca,*
« *Che senza vento in un bel colle fiocchi,*
« *Parea posar come persona stanca.*

Se non che, recandosi a mente il luogo, dove con maravigliosa arditezza si aggiunge:

« *Morte bella parea nel suo bel viso:*

rivolgendo di nuovo gli occhi alla imagine, sarà forza convenire che l'anima del pittore ha sorpassato di gran lunga la fantasía del poeta.

NOTE

(1) Il Magistrato de' Priori fu instituito in Firenze, nel 1282. Villani, L. VII, c. 79.

(2) « Tanto gentile e tant' onesta pare
« La donna mia quand' ell' altrui saluta,
« Ch' ogni lingua divien, tremando, muta;
« E gli occhi non ardiscon di guardare.
Dante, *Nella* VITA NUOVA.

(3) È noto il Decreto per S. Maria del Fiore, del 1294, che se ne facesse « il modello con quella più alta e sontuosa « magnificenza; che inventar non si possa nè maggiore, nè « più bella dall' industria e potere degli uomini ».

(4) Per testimonianza del Vasari, come vedremo.

(5) Vasari, pag. 117, ediz. del Passigli.

(6) Ib. pag. 118.

(7) Ib. pag. 121.

(8) A queste pitture fu dato di bianco. Sarebbe desiderabile che si tentasse di toglìervi di sopra la calce.

(9) Detta la Bella Giardiniera.

(10) T. I, pag. 55.

(11) In Pisa ebbe Niccola subito sotto gli occhi i Sarcofagi del Campo Santo: e Giotto non ebbe, che le opere del maestro, e la sua felice natura.

(12) Sono le Cappelle de' Bardi, de' Peruzzi, de' Giugni, e de' Tosinghi e Spinelli; pressochè tutte andate a male.

(13) Il Vasari dice, che vi pose l'anno, in cui la dipinse; ma il Manni nelle note al Baldinucci aveva già avvertito che l'anno mancava.

(14) Vedi sotto, nota (30).

(15) La prova che la Barca di S. Pietro fu eseguita nel 1298, resulta da un documento, riportato dal Baldinucci, nel quale è detto che il Cardinale Stefaneschi « Naviculam

« Sancti Petri de anno 1298 eleganti musaico faciendum
« curavit per manus Jocti celeberrimi Pictoris.

(16) Il Villani, seguitato dall'Ammirato, dice il 1294; ma la pietra scolpita in chiesa segna il 1295.

(17) Convien credere che il Lanzi non andasse a vederli; tanto son misera cosa in paragone dei Pisani Sarcofagi.

(18) Questa fu da me fatta intagliare, per mandarla al Cav. de Rossi (e trovasi a pag. 93 delle sopraccitate Lettere Pittoriche); e quel valent'uomo mi rispose, dopo aver parlato dell'argomento, che m'invitava a considerare « quan-
« to gentile e quanto bella fosse la figura della Diana in
« quel marmo. Pag. 104. Alcuni altri han creduto di riconoscere in alcune teste di Giotto la derivazione dalla Aretusa, scolpita nei rovesci delle medaglie Sicule; ma chiunque vede le molte e varie teste dei Sarcofagi nostri, non può restare in dubbio.

(19) Possono questi marmi vedersi ancora nel cortile del già Palazzo Riccardi in Firenze; e riconoscere che sono copie di copie, e non di grande importanza.

(20) Veggasi quanto ne scrive il Cav. de Rossi nelle sopraccitate Lettere Pittoriche.

(21) « Che furono da lui con tanta diligenza lavorate,
« che non uscì mai a tempera dalle sue mani il più pulito
« lavoro; onde meritò che il Papa, tenendosi ben servito, fa-
« cesse dargli per premio secento ducati d'oro. » Così il Vasari. Quindi narra che il Papa, gli fece fare intorno intorno a S. Pietro istorie del Testamento vecchio, e nuovo; e un
« Angelo di sette braccia, e una nostra Donna in muro ec. Faccio riflettere, che queste molte opere, terminate avanti la Navicella di San Pietro, eseguita nel 1298, dovevano avergli preso più e più mesi: sicchè sempre più si verifica, che i lavori nel Campo Santo di Pisa debbono essere stati fatti al più tardi, tra il 1295 e 96.

(22) Pag. 118.

(23) Wadingo, T. V, pag. 348. — anno 1296. eccone le parole: « Hoc anno in ipsis feriis sanctorum Apostolorum
« Petri et Pauli convocavit Pontifex ad Comitia generalia

« præcipuos Ordinis Patres ad civitatem Anagniæ in Provin-
« cia Romana, in quibus præsidente ipso Bonifacio Pontifi-
« ce, electus est in quartum decimum Ministrum Genera-
« lem frater Joannes de Muro etc.

(24) Ecco il luogo di Benvenuto da Imola, nel Muratori, ANTIQUITATES ITALICAE, T. I, pag. 1186. « Accidit autem « semel, quod dum Giottus pingeret Paduæ, adhuc satis « juvenis, unam cappellam in loco, ubi fuit olim Thea- « trum sive Arena, Dantes pervenit ad locum. Quem Giot- « tus honorifice receptum duxit ad domum suam .... Iste « Giottus vixit postea diu: nam mortuus est in MCCCXXXVI. » Le quali ultime parole sono una conferma dell'età, ch'egli aveva, quando era in Padova a dipingere.

(25) L'Anonimo scrive: « La cappella dell'Arena fu di- « pinta da Giotto Fiorentino l'anno 1303, instituita da M. « Enrico di Scrovegni, Cavalier. Pag. 23. Si sa che Dante era nel 1306 a Padova, perchè in quell'anno assisteva ad un contratto, come testimone (*Novelle letterarie Fiorentine*, 1784, p. 361): ma ciò non prova che non potesse esservi prima. Anzi da quella qualità di testimone può dedursi ch'egli vi era domiciliato.

Le quattordici figure simboliche effigiate in basso di quelle pareti, rappresentano la Speranza, la Carità, la Fede, la Giustizia, la Temperanza, la Fortezza, e la Prudenza. E di contro stanno la Disperazione, l'Invidia, l'Infedeltà, l'Ingiustizia, l'Ira, l'Incostanza, e la Stoltezza.

Per gli altri particolari si può consultare il sottocitato libro del sig. marchese Selvatico.

(26) Si veda a pag. 240, *v.* 30.

(27) SULLA CAPPELLINA DEGLI SCROVEGNI, Osservazioni di P. E. Selvatico, 1836, pag. 46. Non mi diffondo sul vero paradosso di quell'uomo ingegnosissimo; combattuto trionfantemente dallo stesso marchese Selvatico; là dove sostiene che « quel difetto di bellezza doveva riguardarsi come pre- « gio sommo, ed ingegnoso accorgimento del pittore, il « quale avvisò (a detta sua) essere piuttosto quelle Virtù « degne della bellezza morale, anzichè della fisica. » Non

volendo illudersi, conviene stabilire che la mancanza di bellezza deriva dall'arte non per anco perfezionata dall'esperienza. E a ciò corrisponde l'*adhuc satis juvenis* di Benvenuto da Imola.

(28) Il D'Agincourt nella sua Tavola CXVI riporta sei delle trentadue storie dipinte nella Chiesa superiore di San Francesco; e a lui rimando i lettori, per le cose da notarvisi.

(29) Anche questo spartimento è stato riportato dal D'Agincourt, al N.° 5 della Tavola suddetta.

(30) Il Vasari aggiunse questa particolarità nella seconda edizione, verso il fine; senza por mente che in principio scrive che ad Assisi andò Giotto a dipingere prima che a Pisa.

(31) Ventisei erano i quadretti dipinti per la Sagrestia di Santa Croce. Di questi, restano ventidue nella Galleria dell'Accademia di Firenze.

(32) Le parole di Michelangelo, riferite dal Vasari sono le seguenti: « Quest'opera dagli artefici pittori era molto « lodata, e particolarmente da M. Bonarroti, il quale affer« mava.... la proprietà di questa istoria dipinta non poter « essere più simile al vero di quello ch'era. » Questo portento dell'arte di quell'età fu involato; e sarà probabilmente in Inghilterra, o in Alemagna.

CAPITOLO VII.

CONTEMPORANEI DI GIOTTO

MCCC. A MCCCXXX.

Come di contro a Cimabue si è veduto sorgere con Tommaso degli Stefani la Scuola Napoletana; di contro a Giotto nascer vediamo la Bolognese.

E servendomi della testimonianza del Malvasia stesso, che chiama « deboli e insulse, per non di-« re sciocche e spropositate le figure de' suoi pri-« mi (1) quattro artefici; » e lasciando alla scultura e all' orificería quel Manno, che dicesi aver dipinta una Madonna nel 1260; stabilirò sul principio del secolo XIV il cominciamento di sì celebre Scuola.

Ed è in vero notabile che in quella città, per tanti titoli rinomatissima, nel tempo medesimo apparir dovessero due coltivatori di due Arti, che furono quindi il patrimonio più grande della gloria italiana, la Pittura, e la Poesia. Uno, che la prima vi trasportò, sorger ivi fece un più grande di lui; e fu Oderigi da Gubbio antecessore, o maestro di Franco: l'altro, nato in Bologna, che coltivò la seconda, parve l'ispiratore di Dante; e fu Guido Guinicelli (2).

Ma per cominciar da Oderigi, egli debbe avere appresa l'arte del miniare, o in patria, o nella prossima Perugia; e, molto credendosi valente, poich'era alterissimo, sdegnò forse di star più ristretto fra i confini domestici, e si condusse ad esercitar l'arte in Bologna.

Il primo, che di lui parlasse, (dopo l'Alighieri, che lo incontra in Purgatorio nel luogo, dove stanno i superbi), fu il più antico Commentatore di Dante, detto l'Ottimo, che scrive: « Oderigi « d'Agobbio essere stato miniatore ottimo, il qua« le, vedendosi così eccellente nella sua arte, « montò in grande superbia, ed aveva opinione « che miglior miniatore di lui non fosse al mon« do. » E Benvenuto da Imola aggiunge: « *et « erat valde vanus jactator de arte sua.* » Ma siccome avviene, che dagli umani difetti nascono talvolta utili conseguenze, dalla sua venuta in Bologna nacque il miglioramento dei modi tenuti fin allora nel dipingere dagli artefici di quella città, che seguitavano i Guidi e gli Orsoni. Del resto, di Oderigi poco o nulla sappiamo.

Il Baldinucci, che impiega venti e più pagine a parlarne, con una inutile amplificazione, non ne istruisce niente più di quanto n'avea detto in principio cioè, che « senza la tromba del « divino Poeta . . . . . appena si saprebbe chi ei « fosse. »

Che a Gubbio in quel tempo, o almeno nella vicina Perugia si coltivasse la pittura, non solamente lo sappiamo da quanto se n'è veduto nel

Capitolo V; ma di più resulta dalle memorie del Duomo d'Orvieto, dove nel 1321, troviamo non Puccio e Cecco (come stampò la prima volta erroneamente il Della Valle (3), seguitato dal Lanzi) ma Cecco di Puccio, Buono, e Rainaldo da Gubbio. Oltre ciò, null'altro ci è noto e di Oderigi, e dei Pittori Eugubini di quel tempo (4).

Nè maggiori notizie si avrebbero di Franco, se Dante non avesse poste in bocca di Oderigi quelle note parole:

« *Frate . . . . . più ridon le carte*
« *Che pennelleggia Franco bolognese;*

quasi a punizione della sua tanta superbia. Il Vasari poco ne dice; ma tanto però da farci credere, che fosse valente, perchè nota di « aver di « sua mano disegni di pitture e di minio, e tra « essi un'*aquila molto ben fatta*, e un *leone*, che « rompe un albero, *bellissimo*. » Dalle quali parole due notizie si deducono; la prima, che oltre il saper lavorare di minio, egli fu pur anche pittore: la seconda, che se capace egli era di *far molto bene* un'aquila, e disegnare un *leone bellissimo*, doveva esser molto più avanzato nell'arte di Guido da Siena e di Cimabue; e che in conseguenza la Vergine, che il Lanzi cita nel museo Malvezzi coll'anno 1313, « da paragonarsi alle « opere di Cimabue e di Guido » non poteva essere di Franco.

Fatta questa riflessione, desiderando pur di offrire un saggio di quanto in Bologna s'addita per opera sua, ho prescelto la Vergine della Galleria

Ercolani, che trovasi intagliata a sinistra della Tavola XI, e che ha la data del 1314.

Non ignoro che anche sopra questa tavoletta degli Ercolani è gran dubbio: ma nell'incertezza, ho amato piuttosto di tenermi al meglio indicato dal Vasari; perchè più consentaneo al dipingere del 1300, piuttostochè, sull'opinione del Lanzi, retrotrarre il suo valore d'un mezzo secolo. Se dunque Franco è veramente l'autore di quella Vergine, giustissime sono le lodi di Dante, e naturale il frutto degl' insegnamenti da lui dati, come apparisce in una tavola del suo valente discepolo.

Vitale detto da Bologna, che per l'uso di andare dipingendo Madonne, si chiamò anche Vitale delle Madonne, fu scritto essere il Giotto di quella Scuola, *benchè indietro da lui,* scrive il Lanzi.

La sua Vergine, per altro, che si conserva nella Pinacoteca di Bologna, e che ho fatta intagliare a destra della Tavola XI, non manca di pregi. Porta la data del 1320; nè può dubitarsi della sua autenticità. Ma, o che si esamini pel disegno, o che si riguardi per la grazia, non sembra che star possa in confronto delle Vergini di Giotto; e di quella specialmente di Santa Croce, e che avrei qui riportata, se fatto non l'avesse con sufficiente diligenza il D'Agincourt. Può vedersi nella sua Tavola CXIV, dove ha dato anco il lucido di quella testa soavissima. Si paragoni con questa di Vitale, e si vedrà come le due

Scuole erano differenti, e in qual distanza l'una dall'altra.

E questa differenza, che appare assai grande nel paragone colla Madonna di Vitale da me riportata; grandissima apparirà quando il confronto si faccia con quella, che fece intagliare il D'Agincourt (5) stesso; e che trovasi alla sua Tavola CXXVII. Del resto, ebbe Vitale molte doti per l'età sua, molta diligenza nell'esecuzione, un avviamento alla grazia nei volti, e ricchezza nei panni, come appare dal quadretto intagliato. E ciò si riconoscerà facilmente nell'atto del divino Infante, che si attiene alla veste della madre, per indi volgersi al devoto; e nel fervore di esso, che a mani giunte a lui vivamente si raccomanda: nella dignità delle figure degli angeli, che stanno in ginocchio dai lati; e nell'aria amorosa e composta della Vergine.

Stabilita dunque a questo tempo l'origine della Scuola Bolognese; un'altra ne vediamo aprirsi in Firenze da quell'Andrea Tafi (6), tanto al Gaddi benevolo, e tanto importuno e noioso a Bonamico Cristofani, cognominato Buffalmacco.

Al nome di quest'uomo, per molti conti straordinario, e che nel suo secolo rappresenta con minore ingegno sì, ma con ugual bizzarria, la prontezza, la stravaganza, e la presunzione del Cellini, ci si richiama subito alla memoria la gaiezza e il buon umore della popolazione fiorentina; quando alcuni giovani si prendevano spasso, e facevano quella burla solenne al Giudice

Marchigiano: quando il miserello Calandrino cercando l'Elitropia smarriva il giudizio; quando a Maestro Simone, dottor solenne di medicina, sono da Buffalmacco e da Bruno suo compagno fatti udire altri suoni che d'istrumenti, ed altra melodìa che di canti (7).

Di Buffalmacco dunque fu maestro Andrea Tafi; ma debbe avergli dato lezione di pittura nella sua vecchiaja, e quando non poteva più lavorar di musaico; poichè non resta veruna memoria certa di pitture ch'egli facesse (8). E la prova che debbe averlo istruito tardi, deriva e dall'età sua paragonata con quella di Buffalmacco, fiorito verso il 1300; e dalla qualità delle burle, che gli faceva per impaurirlo, ed impedirgli « di levarsi « innanzi giorno, e chiamare i garzoni alla veglia: » le quali indicano nel maestro un uomo divenuto per età sfiduciato e da poco.

Checchè ne fosse, da un più che mediocre maestro sorse un discepolo; che se meno si fosse lasciato trasportare dalla sfrenatezza del carattere; e se in vece che alle baje atteso avesse di maggior proposito a vincere le difficoltà grandissime dell'arte; potrebbe oggi aver la gloria di rivaleggiare con i più celebri creati di Giotto, mentre a pena può mostrarsi a lato dei meno famosi.

Nel Boccaccio, nel Sacchetti, e quindi nel Vasari, nel Baldinucci e nel Manni (9) si pòssono leggere distesamente le prodezze di questo bell'umore. Io mi debbo ristringere a non dirne che il necessario.

Una delle sue prime opere fu in Firenze la Strage degl'Innocenti, dove « in alcune balie e « madri, che strappando i fanciulli di mano agli « uccisori, s'ajutano quanto possono il più colle « mani, coi graffi, coi morsi, e con tutti i movi- « menti del corpo, si mostra l'animo nel di fuori « non meno pieno di rabbia e furore, che di do- « glia ec. (10). Questi varj affetti, espressi con verità da un giovine pittore, e le lodi che glie ne vennero, dovevano far bene augurare de' suoi progressi, ed animarlo a darsi interamente al- l'arte.

Ma non pertanto alle religiose, che gli avevano comandata quell'opera, fa la burla d'abbigliare da grave personaggio, con cappuccio e mantello alla civile, una mezzina sopra due deschi: e col pretesto di stemperare i colori nella vernaccia per fare i visi più rubicondi, se ne fa inviare della migliore, che quelle buone suore avessere in cantina. Ad Arezzo, dove fu poi chiamato ad operare; per prendersi spasso della gente fa nascer la scena del bertuccione (11), che in sua assenza veniva a ritoccarne le pitture: poi, ricevuti i danari dal Vescovo per dipingergli un'aquila, che ha morto un leone; di lì a pochi giorni, lasciagli dipinto un leone, che ha sbranata un'aquila (12).

Finalmente a Perugia, dove non pochi lavori avea compiuti, e dove gli fu dato a dipingere un Sant'Ercolano, protettore di quella città, nella facciata del palagio, che guarda la piazza: sicco-

me quei cittadini manifestavano una grand'impazienza d'averlo; mostratolo loro una mattina, e ritiratone il prezzo (ma lasciatovi la turata, sotto pretesto di ritoccarne a secco alcune parti) sottrattosi senza prender congedo, ai Perugini lasciò San'Ercolano, non con la « diadema d'oro; « ma con una ghirlanda intorno al capo tutta di « lasche (13).

Queste tali e consimili cose fanno ridere la moltitudine; ma tolgono la stima e la considerazione degli uomini assennati: e certamente l'ingegno di Buffalmacco l'avrebbe per molti conti meritata.

Testimoni ne sono le pitture di Pisa, che nella perdita di quelle d'Ognissanti e della Badìa di Firenze, sono le sole, per le quali giudicar si può del suo merito.

Venne dunque a Pisa Buffalmacco, in compagnia di Bruno suo compagno così nelle opere come nelle burle, a dipingere in San Paolo a ripa d'Arno; dove molto insieme operarono nella chiesa. E siccome pressochè tutto è perito, nè resta che la tavola dell'altare di Sant'Orsola; come rara cosa di quei tempi l'ho voluta riportare (14); e perchè i volti delle vergini hanno una certa gentilezza, e una sufficiente varietà; e perchè, al dir del Vasari, se non fu il primo, fu almeno un esempio seguitato per varj anni di « fa« re uscire di bocca le parole » ai personaggi di un quadro.

Queste pitture di S. Paolo indussero l'Operajo di quei tempi a chiamar Buffalmacco a dipingere

in Campo Santo; e ciò dovette esser poco dopo la partenza di Giotto da Pisa (15); dove Bonamico non credè bene di continuar la parete cominciata da lui; ma dipinse la metà della parte rivolta a ponente, presso alla gran cappella, come anco di presente si vede.

Ivi cominciò dal figurare una Crocifissione, storia grande, e piena di variatissimi affetti: indi una Resurrezione; e l'Apparizione di Gesù Cristo agli Apostoli. Rimettendo ai lettori su quanto fu scritto della prima (16); non parlando della seconda, tutta ridipinta, mi fermerò sulla terza, che ho riportato nel mezzo della Tavola XI, e dirò che se Buffalmacco avesse dipinto sempre come in questa storia, meritato avrebbe più sovente l'elogio del Vasari, che « quando volle affaticarsi (il che « di rado avveniva) non fu inferiore a niun al- « tro de' suoi tempi. » Il quale elogio dovrà intendersi colle debite restrizioni.

Vero è che in questa Apparizione del Salvatore la sublimità del mistero è altamente rappresentata; il piegare dei panni è grandioso; e variata e profonda l'espressione degli affetti negli Apostoli. Se non è tanto perfetto nel disegno; se non è vivace nel colorito, considerar bisogna di chi fu discepolo; e sapergli grado di quanto fece.

Le altre opere, che a lui si attribuiscono in Campo Santo, non furono certamente di lui, come vedremo nel Capitolo seguente; in cui converrà tornare a parlarne.

Ma fra i Coetanei di Giotto, e che da lui non

dipendono, debbesi senza contrasto il primo luogo al già nominato Duccio senese, ingegno preclaro, fra quanti ne fossero in quel tempo; e che lasciò prove nelle sue opere d'aver potuto far esso risorgere l'arte, qualora mancati fossero Niccola a Pisa, e Giotto a Firenze.

Il Lanzi, non so, se sulla fede del Vasari, o per un'opinione inveterata nei propugnatori della Scuola Fiorentina, dice che « la sua maniera a « giudizio comune ritiene del greco: » sentenza, che quando anche in parte voglia tenersi per vera in alcuni de' suoi primi quadri, non penso che possa giustificarsi nelle opere sue di maggior grido. Testimone ne sia lo stesso errore del Baldinucci, il quale poco attento alla cronologia scrive della tavola mandata in Santa Trinita, ora smarrita; che « non lascia dubitare dell'esser costui « uscito della scuola di Giotto, o de' suoi discepoli. » Come poteva ciò dire il Baldinucci, se vi avesse veduto qualche resto di greca maniera?

E qui prego i lettori a volger gli occhi sull'intaglio del suo quadro riportato in basso della Tavola IX. Rappresenta Gesù Cristo innanzi a Pilato. Quale è il primo pensiero, che fa nascere questa composizione? che molto rassomigliasi ad un bassorilievo.

Or chi dunque potrebbe impugnare, che Duccio non abbia conosciuta la verità e la semplicità dei marmi del Pulpito di Niccola Pisano, e ne abbia seguìto le norme fino al segno di rendere i suoi lavori anco di troppo simili a quelli?

È questa bella storia della Presentazione di Gesù Cristo a Pilato una delle migliori, fra le molte, che si vedevano dietro al quadro famoso, di cui debbe ora parlarsi. Noto Duccio pei primi suoi lavori fatti in patria; per quello, che indi fece per Firenze; come per gli altri, che si vedono ancora in Pistoja; non paghi i Senesi di avere ornato la Sala del Consiglio colla Imagine della loro Avvocata, vollero che un' altra più bella, e maestosa, e magnifica se ne dovesse effigiare per inalzarsi sul maggiore altare del loro Duomo.

Se a Duccio ne fu dato l'incarico, ciò mostra in qual conto era tenuto. Ciò avvenne nel 1308. I Cronisti più discreti ne indicano il valore in 2000 fiorini: altri giungono sino a 3000.

Terminata nel 1310, fu processionalmente portata alla cattedrale, coll' intervento del Clero, dei Signori Nove, e di tutti gli Ufficiali del Comune, con fiaccole accese in mano, e in mezzo al suono delle campane della città, seguitata da numerosissimo popolo, che serrate avea le botteghe, come ne' giorni festivi (17).

Destinata a inalzarsi sull'altar maggiore, fu perciò da Duccio dipinta da ambe le parti. Rappresenta nell'anteriore la Vergine sedente col divino Infante ritto ingrembo, sostenuto da essa con ambe le mani, con Angeli e Santi ai lati ed a basso; fra i quali ultimi stanno i protettori della città. Nella parte posteriore sono tutte le storie della Vita di Gesù Cristo.

Se ha difetto in questa pittura, è di ricordar

troppo i marmi: e ciò significa che Duccio non aveva come Giotto l'accorgimento di studiar più la natura, per accoppiar la verità coll'imitazione. Non pertanto non può negarsi, mi servirò della sentenza del moderno storico, che sia *la più copiosa in figure, come delle migliori di quei tempi* (18). Ma di lui dovrem tornare a parlare nel Capo seguente, avendo operato sin oltre al 1340.

Ora, venendo finalmente alla Scuola di Pisa; quantunque afflitta in quel tempo la città dai disastri più grandi che possano colpire un popolo generoso che avea dato sì grandi prove di coraggio, e che riserbavasi a darne molte più di fermezza e di valore; fece continuare, dopo la morte di Cimabue, la gran tribuna della sua Cattedrale; dove lavoravano Vicino Pisano, Francesco ugualmente da Pisa, Vittorio suo figlio, ed un Michele detto anch'esso Pisano (19).

E il fatto di questi pittori, che operavano già cominciato il Secolo XIV, si aggiungerebbe alle altre prove, e dimostrerebbe la continuazione da Giunta in poi della Scuola Pisana, se anche non ne rimanessero due monumenti, della più gran rarità, come della più grande importanza.

Il primo è la Pergamena miniata, che riporto alla Tavola X: il secondo il quadretto superiore della Tavola XII, rappresentante la Vergine fra quattro Santi; col nome iscrittovi, benchè in parte consunto... ONE NICCOL.... E. PINX.

Al primo volger degli occhi a queste due pitture, credo facilmente che nessuno potrà contra-

dire, l'arte mostrarsi di gran lunga più avanzata nella Pergamena, che nel Quadro. E quando anche la maggior grazia delle figure, il miglior disegno, non che la ben ordinata composizione non ce ne facesse pronta testimonianza, dovremmo rimanerne convinti dall'esame delle Lettere. Io non le ho riportate sotto la Pergamena, perchè sono similissime a quelle usate nel Frontespizio de'Monumenti Italiani, e a quelle ancora in conseguenza, che vedonsi nel Seneca Urbinate citato di sopra. Le maiuscole hanno un qualche maggiore ornamento, ma la forma è la stessa: forma, che ritrovasi di nuovo in un Codice di questa Comune, con data certa del 1307 (20).

In quanto poi alle lettere poste sotto al quadro, sono simili a quelle usate dall'Orlandi, nella parte superiore della Tav. IX. Fatte queste considerazioni, ricorriamo al Lanzi, e leggiamo (21): « Di « un Giovanni di Niccolò resta un'opera nel mo« nastero di Santa Marta: e di lui forse è il bel « trittico del museo Zelada in Roma; ov'è figu« rata N. D. fra il Protomartire, S. Agata, ed « altri Santi, aggiuntavi l'Epigrafe Jo. DE PISIS « PINXIT. »

Il Da Morrona è di contrario parere: e riguarda come due differenti artefici Giovanni di Niccola, e Giovanni da Pisa. Parla del primo (22), e del quadro di Santa Marta, e ne riporta l'iscrizione, al suo tempo men logora:

JOHES NICCOLAI ME PINX AN. DNI MCCC....

Io ne ho esaminato colla più grande attenzio-

ne gli avanzi; e non è possibile dedurre quali potevano esser le cifre dopo il MCCC.

Paragonato questo quadro coll' intaglio datoci dal D' Agincourt alla Tavola CXXVIII del Trittico del museo Zelada, per quanto può giudicarsi (e si giudica sempre imperfettamente senza le pitture sott' occhi), l' arte in questo nostro par meno avanzata: quantunque le due Sante ai lati, e il divino Infante col cardellino, hanno molta grazia.

Oltre dunque la prova, che malgrado di tante crudeli sventure, continuava nel Secolo XIV la Scuola Pisana; qualora avvenisse, che per qualche discoperta si ponesse in chiaro appartener questo quadro al Giovanni scultore, figlio di Niccola; sarebbe uno de' più singolari monumenti, fra quanti servono ad illustrare la storia; e perchè non mancante di pregi, e perchè unico. E siccome nel padre si erano unite le due qualità di grandissimo Scultore e di grande Architetto; poichè le Arti in quei primi tempi si coltivavano l'una insieme all' altra, non è senza probabilità, che il figlio grand' Architetto e scultore, foss' anco pittor non comune. Per altro, come monumento d'arte cede la Tavola alla Pergamena, ch' è una delle opere più singolari di quel genere.

Poichè i caratteri, che riempiono il vuoto al di sotto, sono similissimi a quelli usati nel Codice degli Statuti Pisani del 1242 (come si è detto), e poichè somigliano pure a quelli di altro Codice

del 1307, può assegnarsi a questa miniatura uno degli anni, che precederono, o seguitarono il principio del secolo. Ignoto n'è l'autore, ma non può essere altri, che un valente discepolo di Fra Enrico, se a lui pure debbe attribuirsi la miniatura del Codice degli Statuti. I colori, quantunque abbiano sofferto per l'età, pure si mostrano ancora in armonía gli uni cogli altri. La figura dell'eterno Padre è maestosa; ben disegnato il Cristo; e ben posate, e con varietà rappresentate le dodici figure da' due lati, sotto al trono dell'Eterno; il quale circondato dai Serafini, e sotto al Sole, da cui emana la luce terrestre, ha d'intorno gli Evangelisti nei loro emblemi, da' quali emanerà la celeste luce del Cristianesimo, che illuminerà l'universo. Frutto di essa è l'Atto che vi si rappresenta.

Fu destinata questa Pergamena, quando le Arti più erano in fiore, a tramandare alla posterità, e perpetuar coll'ornamento dei colori, e colla novità e convenienza dell'invenzione, come in tempi remotissimi dava Pisa l'esempio di nuova e generosa cristiana carità.

« Nell'anno 1053, convenuti insieme Dodici
« Nobili cittadini di Pisa conclusero di dar prin-
« cipio alla Pia Opera di Misericordia, dove ra-
« dunati il 15 Agosto, contribuirono venticinque
« libbre di Grossi per ciascheduno, con che i
« detti danari si dovessero trafficare; e il guada-
« gno distribuirsi nel maritar povere fanciulle,
« riscattare schiavi, e sovvenire vergognosi ec.

Sono queste le semplici parole, con cui l'Annalista Pisano annunzia la fondazione di quel mirabile Istituto (23). La Pergamena, oltre il riportare quanto sopra si è esposto, mostra l'oggetto, per cui si facevano allora tutte le caritatevoli istituzioni. Quindi sotto la Carta (che tiene con ambe le mani distesa il Notaro, con berretta e veste di quei tempi) vedesi il teschio di morto, che ricorda la vita avvenire.

Le sedici figure dai lati in basso, ben composte, ben distribuite, e ben panneggiate, rappresentano la popolazione, che vi assiste.

E così Pisa, che ebbe in sorte di dare all'Europa sul principio del Secolo XIII i primi certi monumenti delle Arti Italiane; potè vedere, non senza compiacenza, dall'Arti stesse abbellirsi la memoria della sua grandezza, della sua beneficenza, e della sua generosità.

NOTE

(1) Guido, Orsone, Ventura, e l'Anonimo *p. f.* Felsina Pittrice, T. I, p. 13.

(2) Dante prese uno de' suoi più bei versi dal Guinicelli, che aveva scritto:

« Fiamma d'amor, ch'a gentil cor s'apprende,
« Come virtute in pietra preziosa.

(3) V. Storia del Duomo d'Orvieto, p. 383. Il Lanzi seguitò la prima citazione errata del Della Valle, nel tomo II del Vasari di Siena, pubblicato nel 1791.

(4) Fiorì nel 1342 a Gubbio Guido Palmerucci: di cui si parlerà fra i Giotteschi.

(5) Le figure intorno alla Vergine hanno miglior garbo; ma lontane però sempre dalla grazia di Giotto.

(6) Fu il Tafi amicissimo al Gaddi, secondo il Vasari.

(7) Boccaccio, Giornata VIII, Nov. 5. 3. 9.

(8) Il quadretto intagliato nell'Etruria Pittrice, e a lui attribuito, incontrò molti increduli. V. Memorie per le Belle Arti, Roma, T. IV, pag. 40.

(9) Nel T. III delle Veglie Piacevoli.

(10) Vasari, nella Vita.

(11) Giudicando dal suo carattere, quella vera scena comica debb'essere stata da lui preparata. V. Vasari dove la narra.

(12) L'Aquila emblema di Arezzo, il Leone di Firenze.

(13) Vasari, nella Vita.

(14) Nella Tavola XII in basso. Per quanto si dice in seguito è necessario ricordarsi del seguente luogo del Vasari: « Dipinse l'altar di Sant'Orsola colla compagnia delle Ver« gini, facendo in una mano di detta Santa uno stendardo, « con l'arme di Pisa . . . . . . facendole porger l'altra a una « femmina . . . . figurata per Pisa . . . . . ma perchè . . . . .

« Bruno si doleva .... che le figure sue non avevano il vi-
« vo, come quelle di Buonamico; Buonamico, come burle-
« vole, per insegnarli a fare le figure non pur vivaci, ma
« che favellassero, gli fece fare alcune parole, che uscivano
« di bocca a quella femmina, che si raccomanda alla Santa,
« avendo ciò visto nelle opere, che avea fatte nella medesi-
« ma città Cimabue. La qual cosa, come piacque a Bruno,
« e agli altri uomini sciocchi di quei tempi, così piace an-
« cora oggi a certi goffi ec.

(15) Verso il 1297. I Libri d'Amministrazione dell'Opera di Pisa cominciano dal 1299, ed il suo nome non vi si trova.

(16) V. le Lettere Pittoriche sul Campo Santo. Il Lanzi, che talvolta si affidava alla memoria come il Vasari, scrive, T. I, pag. 79: « Anche nelle mosse è talora lodevole la na-
« turalezza, come in colui, che pieno d'orrore si parte dal
« Calvario, e fugge. » Si veda quella composizione, già intagliata due volte, nè si troverà veruno che fugga. E questo pongo, non già perchè glie ne venga biasimo, ma per dimostrare coll'esempio di uomini accuratissimi, quanto è facile cadere in errori, trattando queste materie.

(17) Tutti i Cronisti Senesi.

(18) Lanzi, T. I, p. 327.

(19) V. Ciampi, Sagrestia, p. 90: dove crede questo Vicino essere il Vincino pistojese, pittore e musaicista. Ha poi illustrata questa sua opinione nell'Appendice seconda del Vasari ultimo di Firenze.

(20) È la Copia degli Statuti Pisani fatta in detto anno 1307. Si conserva nell'Archivio del Comune; ed ha la data certa, come quella del 1242.

(21) T. I, pag. 93.

(22) T. II, pag. 433.

(23) Tronci, Annali Pisani, all'anno 1053.

Fine del Tomo I.

ERRATA			CORRIGE
Pag. 8.	*v.* 23.	Sui Pulpiti e nell' Arche di Niccola.	Sull' Arca di Niccola e nei Pulpiti studiavano
— 14.	*v.* 20.	San Petronio	San Domenico
— 72.	*v.* 18.	nel 1280	nel 1260
— 118.	*v.* 30.	ai due lati	al lato sinistro.